

فصول

مجلة النقد الأدبي

تصدر كل ثلاثة أشهر

المجلد الثاني
العدد الثالث
٣
إبريل، مايو
يونيو ١٩٨٢

فصول

مجلة النقد الأدبي

رئيس التحرير
عز الدين اسماعيل

مدير التحرير
سامح محمد غنيمة

سكرتيرة التحرير
أعتدال عثمان

الإخراج الفني
فتحي أحمد

السكرتارية الفنية
أحمد عنتر
عصام بهي
محمد بدوي

مستشارو التحرير
زكي نجيب محمود
سهير القلماوي
شوقي ضيف
عبد الحميد يونس
عبد القادر القط
مجدي وهبه
مصطفى سويف
نجيب محفوظ
يحيى حقي

• الأسعار في البلاد العربية :
الكويت ١ دينار ـ الخليج العربي ٢٥ ريالا قطريا ـ البحرين دينارا ونصف ـ العراق دينارا وربع ـ سوريا ٢٢ ليرة ـ لبنان ١٥ ليرة ـ الأردن دينارا وربع ـ السعودية ـ ٢٠ ريالا ـ السودان ٢٥٠ قرشا ـ تونس ٧٠٠ ر ٢ دينار ـ الجزائر ٢٤ دينارا ـ المغرب ٢٤ درهما ـ اليمن ١٨ ريالا ـ ليبيا دينارا وربع .

• الاشتراكات

• الاشتراكات من الداخل :
عن سنة (أربعة أعداد) ٤٠٠ قرشا . ومصاريف البريد ١٠٠ قرش .
ترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية .

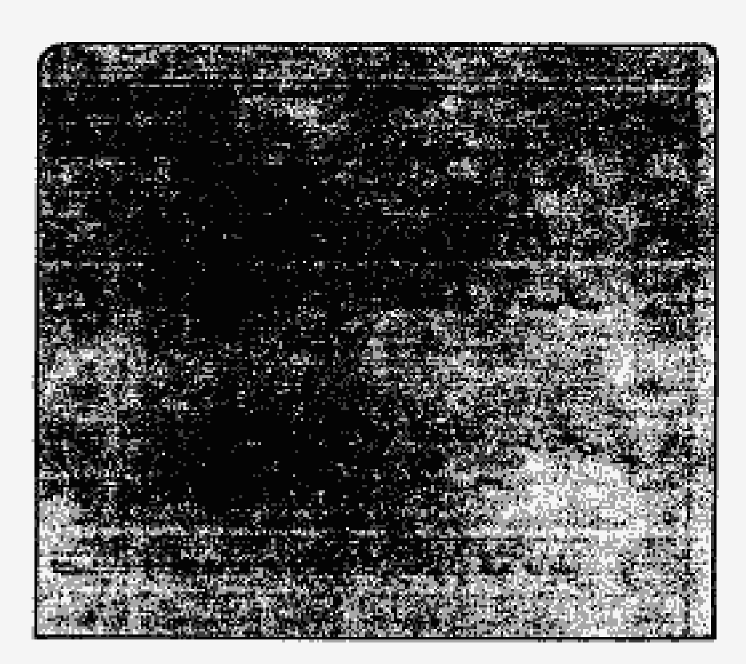
• الاشتراكات من الخارج :
عن سنة (أربعة أعداد) ١٥ دولارا للأفراد ٢٤ دولار للهيئات . مضافا إليها مصاريف البريد (البلاد العربية ـ ما يعادل ٥ دولار) .
(أمريكا وأوروبا ١٥ دولار) .

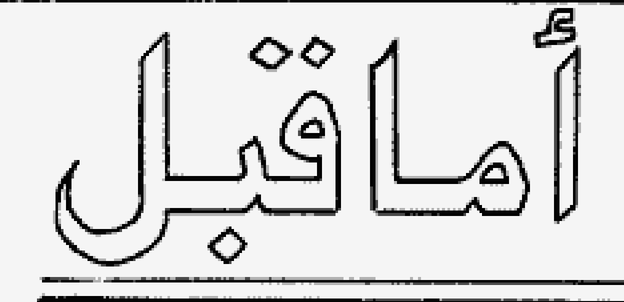
• ترسل الاشتراكات على العنوان التالي :
مجلة فصول ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب شارع كورنيش النيل ـ بولاق ـ القاهرة ـ ج . ع . م تليفون المجلة ٧٧٥٠٠٠ ـ ٧٧٥١٠٩ ـ ٧٧٥٢٢٨ .

• الاعلانات :
يتفق عليها مع إدارة المجلة أو مندوبيها المعتمدين .



المسرح اتجاهاته و قضاياه





أما قبل

.. فإن أى تقصير من جانب تحرير هذه المجلة يمكن أن يكون موضوعا للنقد ؛ ولكن فرق كبير بين أن يكون هذا النقد موضوعيا وعلميا ، وأن يكون مجرد تشهير . ولسنا من الغفلة بحيث ندعى لهذه المجلة الكمال ، أو أن القصور لا يلحق بها قط فى جانب أو آخر ، ولكننا نبذل أقصى جهدنا لكى نرتفع بها عن السوقية والغوغائية ، ونجنبها مزالق العشوائية ، ولكى نجعل منها أداة معرفة حقيقية ، ومنبر فكر حر ، يستوعب الماضى ، ويعايش الواقع ، ويتطلع إلى المستقبل فإذا بدا لأحد بعد ذلك أننا قصرنا فى جانب فمن حقه ـ بل من واجبه ـ أن يشرح لنا وجه هذا التقصير ؛ ولكن من واجبه أيضا أن يحصى الجوانب الإيجابية ، وأن يقيس هذا وذاك كله إلى طاقة البشر .

ولقد أخذت على العدد السابق بعض المآخذ ، ولكنها كانت إلى التشهير أقرب منها إلى النقد الموضوعى . لقد كان موضوع ذلك العدد هو «الرواية وفن القص» ، وكان هدفه الأساسى هو دراسة القضايا التى يطرحها علينا هذا الفن الأدبى ، ولم يكن بحال من الأحوال التأريخ لهذا الفن ، أو رصد ماأنتجته أجيال الروائيين المتعاقبة ؛ لأن التأريخ والرصد قد يصلحان هدفا لكتاب أو لسلسلة من الكتب ، ولكنهما لا يصلحان لمقالات تنشرها مجلة متخصصة ، ونتيجة لغياب هذا الوعى المنهجى راح عدد من كتاب الرواية المعاصرين يبحثون عن أسمائهم فى هذا العدد ؛ هل ناقش أحد أعمالهم ، أو أحدث كاتب لهم ذكرا ؟ وعندما لم يجدوا شيئا من ذلك تميزوا من الغيظ ، وراحوا يكيلون للقائمين على المجلة تهما أهون مافيها التقصير الشنيع . ولقد حاول بعضهم أن يخفى دوافعه الشخصية وراء التمسح بأسماء بعض الروائيين الذين ينتمون إلى أجيال سابقة ، والذين لم يرد لهم ذكر فى ذلك العدد ؛ ولكن بعضهم الآخر قد أعلن عن دوافعه الخاصة بلغة لا تحتمل التأويل . هذا فى الوقت الذى ألمهم فيه ـ بل أوجعهم فيما يبدو ـ أن يجدوا غيرهم من كتاب الرواية قد ظفروا باهتمام أكثر من كاتب .

وفى هذا السياق أود أن أوضح ـ فيما يخص هذه المجلة ـ عددا من المبادىء :

أولا : أننا لانطلب من أحد أن يعد دراسة للملف الرئيسى للعدد حول نتاج أديب بعينه ، بل نلح دائما فى أن يكون المنطلق من قضية إبستمولوجية أو مذهبية أو فكرية أو جمالية . أما فيما يتعلق بالاستشهاد أو الجانب التطبيقى لما يقدم الباحث من طروح نظرية ، فمتروك له ، وإن كنا نؤثر أن يكون النموذج التطبيقى من أدبنا العربى . وليس فى مقدور أحد ـ بل ليس من حقه أصلا ـ أن يحمل ناقدا على الاهتمام بأديب دون أديب ، أو عمل دون آخر ؛ فالناقد حر فيما يهتم به من أعمال .

ثانيا : أن هذه المجلة ـ شأن كان المجلات المتخصصة ـ تضع لنفسها معايير صارمة . وعلى أساس من هذه المعايير فإنها تقبل للنشر بها ماتقبل ، وترفض ماترفض . وليس هذا بدعا ؛ فهكذا تصنع كل مجلات العالم . والأمر الذى ينبغى أن يكون واضحا هو أن المقالات التى قد تكون صالحة للنشر فى مجلات أخرى ، لاتكون بالضرورة صالحة للنشر فى هذه المجلة .

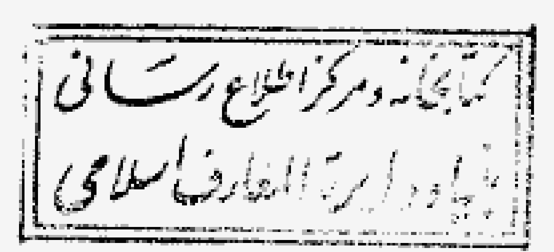
ثالثا : أن العمل الأدبى الجيد يفرض نفسه على النقاد والدارسين فرضا ؛ ومن ثم يبرز صاحب هذا العمل وتتحدد مكانته . ولا أهمية هنا لكثرة مايكون أحد الكتاب قد أفرزه من نتاج . على أن العمل الأدبى الجيد نفسه لن يمنح مقالا متهافتا عنه حق النشر . وأيضا فإن العمل الأدبى العادى ـ فضلا عن الردىء ـ لن يكون منتجا لدراسة خصبة عنه .

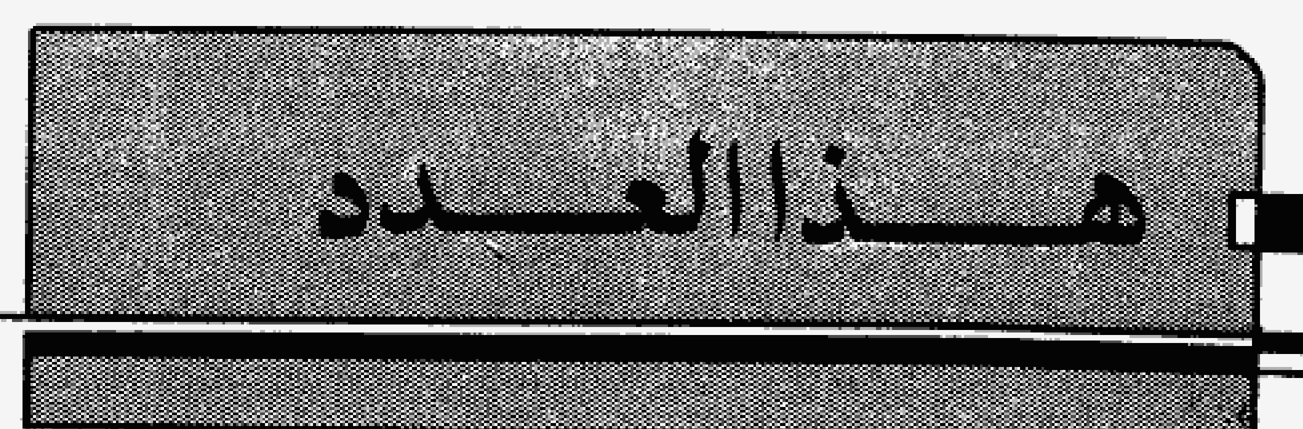
رابعا : أننا ـ كما أعلنا منذ البداية الأولى ـ لا نسلم بالمشهور ابتداء ، بل نرى أن كل شيء قابل للنظر ولإعادة النظر . ومادام الأمر كذلك فإنه من المستبعد نهائيا أن نتورط فى الانحياز إلى أديب بعينه فندفع به فوق رؤوس الآخرين . ذلك أن إيديولوجية الأديب عندنا ـ أيا كانت ـ ليست هى المعيار الذى يحدد القيمة الفنية لأعماله . ويستوى فى هذا المعروفون من الأدباء ، وأنصاف المعروفين ، وأنصاف الأنصاف .

هذه هى المبادىء الأساسية لخطة العمل فى هذه المجلة ؛ وهى التى مكنتها من أن تمضى قدما فى تحقيق أهدافها المعرفية . وليس غريبا أن يحدث نجاحها وجعا لبعض الأفراد ، وأن يملأ نفوسهم غيظا .

أما بعد ، فهذا هو العدد السابع من هذه المجلة ؛ وموضوعه الأساسى هو المسرح : قضاياه واتجاهاته ؛ نرجو أن يكون فيه مايلبى بعض المطالب ، ومايثير شيئا من الاهتمام .

□ رئيس التحرير





لكل شيء بداية ، ومن ثم كان طبيعيا أن يبدأ هذا العدد الخاص بالمسرح بالوقوف عند هذه البداية . والحديث المألوف عن أصول المسرح إنما يرتد بها إلى الإغريق . وهذا مارسخ فى الأذهان عن أولية المسرح على مدى الزمن . **والدراسة الأولى** فى هذا العدد ، التى كتبتها الدكتورة **هيام أبو الحسين** ، تتجه إلى تأكيد أن ما كان شائعا فى هذا الشأن كان خطأ ، خصوصا بعد أن استطاع عدد من الباحثين فى أوربا العثور على وثائق ونصوص تثبت أن أول مسرح عرفه العالم هو المسرح الذى عرفته مصر القديمة منذ تاريخ موغل فى القدم .

لقد ارتبط نشوء المسرح فى مصر بالأسطورة المصرية القديمة ، أسطورة **إيزيس وأوزيريس وحورس** ، وهى أقدم الأساطير الدينية التى عرفتها مصر القديمة . ومن ثم فقد ارتبط هذا المسرح بالمعبد وبالكهان ، حيث كان المعبد فى ذلك الزمن – إلى جانب وظائفه الدينية – أكاديمية للبحث العلمى ، ومأوى للأسرار ، ومسرحا تجسد فيه على مر الزمن ، وفى المناسبات الخاصة ، أسطورة إيزيس .

والدراسة تعرض لعدد من تجليات هذه الأسطورة فى مجال ذلك المسرح ، على نحو يكشف عن مدى الغنى الدرامى الذى تنطوى عليه هذه الأسطورة ، وذلك من خلال النصوص القديمة التى تم العثور عليها . واستقراء مرامى هذه المسرحيات وتفاسيرها وتحليلاتها – وهو ما قدمته الباحثة فى هذه الدراسة يشير إلى أن تلك المسرحيات كانت تدور حول محورين عامين أساسيين ؛ أولهما ذو طابع سياسى والآخر وثيق الارتباط بتعاليم أوزيريس وبالقيم الأخلاقية التى كان يدعو إليها .

هذا ما كان فى الزمن القديم البعيد . وقد انقطع هذا الخيط ، ككثير غيره من عناصر الحضارة المصرية القديمة ، فى ظروف ماتزال غامضة . ولكن روح المسرح تظل كامنة حتى تطالعنا مرة أخرى فى العصور الوسطى ، فيما عرف بمسرح خيال الظل . وهنا تأتى **الدراسة الثانية** فى هذا العدد ، التى قدمها الأستاذ **مدحت الجيار** ، عن **مسرح العصور الوسطى الإسلامية** . وهو ينطلق فى هذه الدراسة من فكرة تقوم على أساسين : **أولهما** أن البحث عن مسرح فى التراث ينبغى أن يرتبط بالنص ، وليس بالحالة المسرحية وحدها ؛ **والثانى** أن الظروف السياسية والدينية والاجتماعية والفلسفية السائدة فى أى مرحلة تاريخية من شأنها أن تمكن لنوع أدبى بعينه أن يظهر أو ينتشر أو يسود غيره من الأنواع ، وأن لكل مجتمع خصوصية من شأنها أن تميز هذا النوع الأدبى عن مثله فى مجتمع آخر .

وهنا يجد الباحث نفسه أمام نصوص مسرحية تراثية ، يتمثل قدر منها فى «التعازى» ، وقدر آخر فى «بابات» خيال الظل . وحصرا للدراسة فى جانب واحد من هذه النصوص فقد اقتصر الباحث على محاولة الدخول إلى عالم خيال الظل . ومن ثم راح الباحث يعرض لما وصل إلينا من بابات حتى الآن ، تمهيدا للوقوف وقفة متأنية عند البابات الثلاث المعروفة **لابن دانيال الموصلى** . لقد رأى أن هذه البابات تشف عن تمايز عصرها ، فضلا عن أنها فرضت نفسها على مبدعى خيال الظل فيما بعد . ومن ثم قدم الباحث دراسة للبنية الجمالية لبابات **ابن دانيال** ، محللاً لها من حيث الشكل والموضوعات (التيمات) ، ومحللاً لأسلوبها من وجهة النظر اللغوية ، رابطا كل ذلك برؤية اجتماعية ، ترد هذه الظواهر كلها إلى بنية أعم ، وفقا لمفهوم البنيوية التوليدية .

وإذا كان خيط الأسطورة القديمة وما نسج منه قديما من مسرحيات قد انقطع منذ زمن بعيد فإننا نفاجأ فى العصر الحديث بابتعاث جديد لهذه الأسطورة .

لقد أولع توفيق الحكيم منذ زمن طويل بشخصية إيزيس ، حتى إنه ليشبه شهر زاد بها فى مسرحيته «**شهر زاد**» ، وحتى إنه حين يبحث عن وصف يعبر عن جمال «**سنية**» وطهرها فى روايته «**عودة الروح**» لايجد أفضل من أن يشبهها **بإيزيس** . ثم تأتى مسرحيته عن **إيزيس** لكى تتوج هذا الولع وهذا الإعجاب .

هذا ما يحدثنا به الأستاذ **فؤاد دوارة** فى دراسته المستأنية – وهى **الثالثة فى هذا العدد** – عن صحوة **إيزيس على يد الحكيم** . ومن ثم تأتى قراءته الفاحصة لهذه المسرحية ؛ حيث يرتد بكثير من عناصرها إلى المصادر والروايات المختلفة للأسطورة القديمة . ولكن لما كانت هذه

المسرحية صياغة جديدة لتلك الأسطورة . تحمل رؤية صاحبها أو وجهة نظره . فقد رصد الباحث الدور الخاص الذى قام به المؤلف فى هذه الصياغة . وقد كان أبرز مارصده الباحث فى هذا المجال حرص الحكيم على تنقية الأسطورة من الجو الخرافى الذى يعتمد على المعجزة وسيلة لقضاء المطالب ، ثم إدارته للصراع بين نسقين من أنساق السلوك ، يرتبط أحدهما بالعلم والآخر بالسياسة . فإذا هو صراع بين الرغبة فى تحقيق الخير للناس والرغبة فى الاستئثار بالحكم . وهذا الصراع نفسه يتولد عنه بالضرورة صراع آخر بين الوسيلة والغاية .

وإذا كان الصراع بين **ست** (رمز الشر) وأعوانه من ناحية ، وإيزيس وحورس من ناحية أخرى ، ينتهى بانتصار الأخير معتمدا على التحايل والرشوة ، **فإن الحكيم** يقدم شخصية «الكاتب» ـ برؤيته الخاصة ـ لكى يكون مثالا للإصرار على ضرورة أن ينتصر الخير بنفسه وبقوته الذاتية ، وفاء لمبادئ أوزيريس .

وهكذا تعود الأسطورة القديمة لتستأنف تجلياتها فى مسرحنا الحديث .

وبهذه الدراسة ينتهى المحور الموضوعى الأول من محاور هذا العدد .

ثم يبدأ **المحور الثانى** بمقال للمخرج المسرحى الأستاذ **سعد أردش** عن «**العرض المسرحي بين التأليف والإخراج**» . وهو المقال الأول من ثلاثة مقالات تشكل هذا المحور ، وتتعلق ـ بصفة عامة ـ بالشكل المسرحى .

وفى هذا المقال يقرر الكاتب أنه إذا كان المسرح فنا من الفنون التى تنهض على أساس من الكلمة . شأنه فى هذا شأن الرواية والقصة القصيرة والقصيدة ، فإنه يختلف ـ مع ذلك ـ عن هذه الفنون الأدبية الصرف ، من حيث إن العمل المسرحى لايتجسد على خشبة المسرح إلا نتيجة لتآزر جهود عدد من الفنانين ، يأتى فى مقدمتهم الممثل والمخرج . وعلى هذا فإن النص الدرامى المكتوب على الورق هو نوع من الإبداع الفنى يختلف كل الاختلاف عن «العرض المسرحى» . كما تختلف الأشكال الخامدة على الورق عن الحياة المتفجرة بالدم والحركة والانفعال . ومن هنا أصبح عمل المخرج عملا إبداعيا كذلك ، ولم يعد فى وسع المسرح أن يستغنى عن جهوده ، بل إن وظيفته قد تأكدت فى المسرح الحديث ـ عالميا ـ يوما بعد يوم . ونظرا لذلك الاختلاف الجوهرى المقرر بين النص المكتوب على الورق ، والعرض المؤدى على خشبة المسرح ، أصبح من الممكن الحديث عن حرية المخرج فى تأويل نصوص الكاتب . ومع ذلك تظل هذه الحرية مشروطة بمعايير محددة . بحيث لايتجاوز تفسير المخرج الهدف الأخير لنص الكاتب . وقد أوجز «جاك كوبو» ـ المخرج الفرنسى الكبير ـ هذه المعايير ـ على نحو ما يوردها صاحب المقال ، فيما يلى :

- **أن المخرج لايبتكر أفكارا ولكنه يستكشف هذه الأفكار .**
- **أن المخرج يترجم الكاتب .**
- **أن على المخرج أن يحسن قراءة النص وأن يستوعب إيماءاته .**

ثم يقرر كاتب المقال ضرورة الالتزام بحد أدنى من التفاهم والالتقاء بين المؤلف والمخرج حول المضمون الفكرى للمسرحية ، وأسلوب معالجتها . وأخيرا يعرض الكاتب لبعض المواقف ذات المغزى فى هذا الصدد ، التى مر بها خلال تجربته فى الإخراج المسرحى .

هذه وجهة نظر فى قضية قديمة متجددة ، يطرحها علينا أحد أساتذة الإخراج المسرحى ، فما وجهة نظر المؤلف ، مبدع النص الدرامى ؟

هنا يأتى مقال الكاتب المسرحى المشهور الأستاذ **نعمان عاشور** عن «**خالق النص وصاحب العرض**» لكى يعرض لنفس القضية ، أعنى قضية العلاقة بين النص الدرامى والعرض من خلال وجهة نظر المؤلف ، التى كونها ـ كذلك ـ من خلال تأملة وتجربته على السواء .

ويرى الأستاذ نعمان ضرورة اشتراك المخرج مع المؤلف فى رؤيته الإبداعية ، ويعترض على التسمية التى يطلقها المخرجون على أنفسهم بوصفهم «أصحاب العرض المسرحى» . ثم يقدم صورة عامة لأوضاع المسرح المصرى ، مستعرضا البدايات الأولى للمسرح المترجم والمعرب ، ثم بادرة التأليف المسرحى عند **عبد الله النديم** ، التى لم تستمر نتيجة للاحتلال البريطانى لمصر . ثم يذكر كيف نشأت فى كنف الاحتلال أشكال مسرحية غنائية وهزلية ، تسعى إلى التطريب والترفيه . وهو ينتهى من ذلك إلى أن المسرح المصرى لم يعرف المخرج

المتخصص إلا مع ظهور مسرح **جورج أبيض** . ثم يتابع الكاتب ازدهار الحركة المسرحية فى أعقاب ثورة ١٩١٩ ، إلى إنشاء معهد الفنون المسرحية وماأحدثه من أثر فى الحركة المسرحية خلال الحقب التالية . حتى إذا كنا فى مرحلة الخمسينيات والستينيات ظهر كتاب مسرح جدد ، اتسمت نصوصهم بقابليتها للعرض المباشر على الجمهور ؛ وكانت النصوص المكتوبة خلال المراحل السابقة تفتقد هذه الخاصية .

وفى النهاية يعرض الكاتب تجربته الخاصة بوصفه واحداً من كتاب تلك المرحلة ، ويتناول المشكلات الخاصة التى واجهته مع المخرجين الذين تعاون معهم ، ويخلص إلى أن أكثر العروض نجاحا قد تمثل فى تلك العروض التى التزم فيها المخرج بالنص وبرؤية مؤلفه .

وهكذا تتجادل الأفكار والمواقف فى هذا المقال والمقال السابق له ، حول قضية النص والإخراج ، كما ستتجادل مرة أخرى فى ندوة هذا العدد . ولكن القارئ المتأمل سيدرك ـ فيما تضمنته الدراسات التى تشكل فى هذا العدد محور التيارات والمدارس المسرحية ، وفى المقال الخاص **باستعراض الدوريات الفرنسية** ـ إلى أى مدى يمكن أن يصل التطرف فى تقدير دور المخرج والممثل .

ومهما يكن من أمر فإن «فكرة المسرح» فى عمومها قد دخلت خلال حقبة الستينيات فى منعرج جديد نتيجة لما شهدته هذه الحقبة من مد مسرحى غامر . لقد أنعشت هذه الحركة المسرحية النشطة فكرة البحث عن هوية مسرحية متميزة عن القالب التقليدى المستعار من المسرح الغربى . والطريف ـ كما يحدثنا الدكتور **إبراهيم حمادة** فى مقاله عن «**توفيق الحكيم والبحث عن قالب مسرحى**» ـ أن ينشأ هذا البحث لدى كاتبين كبيرين هما **يوسف إدريس** فى مقالاته المشهورة فى مجلة «**الكاتب**» ، **وتوفيق الحكيم** فى كتابه «**قالبنا المسرحى**» .

والمقال استعراض للنظرية التى يطرحها **الحكيم** فى هذا الكتاب ، وتمحيص لبعض أفكاره وتصوراته .

لقد قدم الحكيم فى هذا الكتاب تصورا لقالب مسرحى عربى يشترط له :

- **أن يكون صالحا لاحتواء كل الأشكال العالمية ، كتابة وتمثيلا .**
- **أن ينبع من تقاليد التراث الشعبى ويستخدم أدواته .**

ومن ثم فقد وقف عند ثلاثة من عناصر هذا التراث ، هم **الحكاواتى** (الحاكى ـ الراوى) ، **والمقلداتى** (المقلد والمقلدة) ، والمداح . وتنحصر مهمة الأول فى دور الراوى التقليدى ؛ فهو يدخل إلى المسرح ليذكر اسم المسرحية واسم مؤلفها ، ويقوم بعد ذلك بدور الراوى إذا ما كان له دور فى النص ، كأن يتحدث عن الزمان والمكان ، أو يفسر شيئا غامضا ، وقد توكل إليه مهمة إدارة المسرح . أما المقلداتى فيقدم ارتجالات ، يقلد فيها أفرادا من طبقات الشعب المختلفة تقليدا ساخرا يثير الضحك ، معتمدا على الصوت والإيماء وتعبير الوجه . وهو يمثل أهم عنصر فى القالب المقترح . وإذا كان هناك مقلد لشخصيات الرجال فلا بد أن تكون هناك مقلدة لشخصيات النساء . وأما المداح فهو ذلك الرجل الذى يتنقل بين القرى فى مواسم الحصاد ، مرددا الأغانى الدينية ودوره فى قالب الحكيم ثانوى .

وأخيرا يستعرض الكاتب تطبيق **الحكيم** لهذا القالب على بضعة مسرحيات عالمية كلاسيكية . ولكنه يرى أن محاولة الحكيم تكاد تكون مستحيلة ، منبها إلى أن الحكيم لم يفعل أكثر من أنه عاد إلى مرحلة متخلفة من مراحل المسرح الإغريقى ، حين كان ممثل واحد يقوم بدور جميع الشخوص .

وكما لم نحسم حتى اليوم قضية المؤلف والمخرج ، لم نحسم أيضا قضية استبعاد القالب المسرحى التقليدى واستنبات قالب مسرحى جديد من العناصر الفولكلورية المحلية الخاصة .

وبانتهاء **المحور الثانى** تنتهى القضايا التاريخية والفنية الخاصة التى يعرض لها هذا العدد . وهى ليست بطبيعة الحال كل القضايا ، ولكنها من أهمها .

وثم يأتى **المحور الثالث** لموضوعات هذا العدد فيعرض لأهم تيارات المسرح العالمى الحديث ومدارسه . ما كان منها له تأثير فى مسرحنا وما لم يكن .

وتبدأ هذه المجموعة بدراسة مستفيضة للدكتور **أحمد عتمان** عن «**قناع البريختية**» وهى دراسة فيما عرف باسم المسرح الملحمى عند

«**برتولد بريخت**» من حيث أصوله الكلاسيكية حتى فروعه العصريه .

لقد تضاربت الآراء حول طبيعة مسرح **بريخت** حتى كادت تصنع منه لغزا ، وحتى اتسعت الهوة بين فنه المسرحي والمناقشات الدائرة حوله .

وقد عرض الباحث لفكرة كسر الإيهام ، التي تمثل عنصرا أساسيا في نظرية هذا المسرح ، وتتبع أصولها في المسرح الإغريقي وامتدادها حتى العصر الحاضر ثم عرض لمفهوم الاغتراب الذي يرتبط عند برخت بعملية إضفاء الطابع الملحمي على العرض المسرحي . مبينا كيف أن جذور هذا المفهوم ترجع إلى **هيجل وماركس** ، وأن **بريخت** قد نقله عن الشكليين الروس ، كما تمثله في أسلوب المسرح الصيني ، وإن كان قد أضاف إليه . وهو يستخدم التغريب ـ كما يقول الباحث ـ بهدف دفع المشاهد إلى إعادة النظر في الأشياء بعين فاحصة ناقدة ، دون أن يستثنى من ذلك البديهيات أو المسلمات . ويتم تدريب الممثل على أسلوب التغريب بالحديث بضمير الغائب لا المتكلم ، ونقل الأحداث بالزمن الماضي لا المضارع ، ثم قراءة الدور مع مراعاة الملاحظات والتعليقات المصاحبة له . ومن ثم تبرز أهمية دور الراوى عند بريخت ؛ إذ إنه يساعد على تحقيق ذلك الاغتراب .

ولقد عرف القارئ العربي مسرح بريخت معرفة جيدة من خلال العروض والترجمات التي تمت لمسرحياته ، كما عرفت نظريته في المسرح الرواج ـ كمسرحه ـ لدى كثير من المثقفين . وأكثر من هذا يمكن أن يقال إن عددا كبيرا من نصوص المسرح العربي بعامة قد تأثرت بمعطيات هذه النظرية ، كليا أو جزئيا . وكانت فكرة التغريب واحدة من الأفكار التي طرحها هذا المسرح وتجلت في بعض نتاجنا المسرحي . ومن ثم يحدثنا الأستاذ **محمد بدوى** في مقاله «**تجليات التغريب**» عن أثر هذه الفكرة في مسرح واحد من كتاب المسرح العرب المجيدين هو **سعد الله ونوس** .

لقد استطاع **ونوس** ـ كما يرى الكاتب ـ من خلال توظيفه للعناصر الجمالية في التراث الشعبي والتاريخ القومى ، ومانقفه عن **بريخت** ، أن يخلق ما يسميه بمسرح التسييس ، حيث يصبح العرض المسرحي ساحة جدل فني وفكرى وسياسى .

ومن خلال تحليل الكاتب لأشهر النصوص المسرحية **لونوس** ، ينتهى إلى أن النص المسرحى عنده يقدم ـ في كليته ـ عالما حاد الخطوط والألوان ، يدور حول السلطة ، وأن هذا قد أدى بالكاتب إلى اختزال عناصر الواقع وعلاقاته المعقدة المتراكبة ، في مجرد رمز تبسيطى للواقع .

ومن مسرح التغريب ، أو المسرح الملحمى بعامة ، تنقلنا الدكتورة **حفيظة محمد عبد المنعم** إلى مسرح «**أنتونان آرتو**» ، الذى اقترن اسمه بمسرح القسوة ، أو مسرح القلق والفوضى والثورة على عالم يسير نحو الفناء ، ولم يك **آرتو** كاتبا فحسب ، بل ممثلا ومخرجا ومنظرا دراميا ، حاول أن يؤصل فكرة مسرح ميتافيزيقى لايتجه إلى الذهن فحسب ، بل يطمح إلى أن يغزو العاطفة عن طريق التأثير المغرض ، والقدرة على التحلل ، والهذيان .. إلخ . لقد حاول أن يعيد المسرح إلى نبع الخليقة . وهو في عدم اقتناعه بأن هناك حرية إنسانية ، إنما يدلل على نسبية مفاهيمنا عن الخير والشر . ومن ثم فإنه يرفض البناء النفسى للشخصية ، ويستعيض عنه بخلق شخصية ميتافيزيقية الأبعاد ، أسطورية ، تختزل الثابت والأزلى في البشرية . ومن ثم تكثر في مسرح آرتو الطقوس الأسطورية ، والزنا بالمحارم ، والهذيان والجنون .

أما في مجال الإخراج فقد كان آرتو يهتم كل الاهتمام بشاعرية المكان ورموزه ، ويحاول تحقيق ذلك عن طريق بناء ديكور رمزى ، يجسم الحضور الأسطورى ، والإيهام بالجو الطقوسى ، مع الاقتصار على الملابس التاريخية .

وفي إطار التيارات المسرحية الحديثة التي أفرزتها الثقافة الفرنسية في النصف الثانى من القرن العشرين ، ربما كان تيار مسرح العبث أكثر هذه التيارات بروزا وانتشارا في كثير من بلدان العالم . ولاشك في أنه حظى بممثلين له لدى عدد من كتاب المسرح في أكثر من بلد عربي .

وعن هذا التيار تحدثنا الدكتورة **جوزين جودت عثمان** ، حيث تقوم ـ في مقالها ـ بتحليل مجموعة من **أعمال كتاب مسرح العبث** ، الذين ظهروا في خمسينيات هذا القرن في فرنسا ، والذين ربط بينهم اليأس من المصير البشرى المعتم ، ، المحكوم بالترف المادى ،

والبغض ، والأنانية ، والحروب المدمرة ، والإيديولوجيات الاستغلالية . وفى الوقت الذى يصور فيه هؤلاء الكتاب هذا المصير البشع ـ كما تقول الكاتبة ـ فإنهم يحاولون أيضا تحطيم القوالب المسرحية المتعارف عليها ؛ فلا حبكة ولا أحداث ولاصراع فى هذا المسرح ، بل شخصيات تترثر فى تفاهة وبلا مشاركة فيما بينها ، وتنتظر مصيرا مجهولا ، ولاتقدر على الفعل ، أى فعل .

وبالرغم من هذا فإن مسرح العبث لم يكن تأثيره ـ فيما ترى الكاتبة ـ سلبيا ؛ فقد كان مدرسة للمشاهد ، يتدرب فيها على مواجهة نفسه ، ومواجهة العالم المحيط به ، فيرفض الركود الفكرى ، والجمود فى الإحساس ، والتزييف فى الواقع ، وربما استرد بذلك شيئا من إنسانيته المفقودة ، وشيئا من الأمل فى حياة حقيقية مشرقة .

ثم نترك فرنسا إلى انجلترا فى نفس الحقبة تقريبا ، حيث يحدثنا الدكتور **نجيب فايق أندراوس** عن مسرح الغضب ، الذى استهله «**أزبورن**» بمسرحيته المسماة «**انظر إلى الماضى فى غضب**» ، التى عرضت فى مايو سنة ١٩٥٦ . لقد صفق النقاد طويلا لهذا العمل الثورى الغاضب ، الذى يكشف للمجتمع عن حقيقة ماجرى فيه . وقد عد النقاد هذه المسرحية بشارة بميلاد كاتب ثورى ينتظر منه الكثير ، ويمهد الطريق لمرحلة جديدة فى الدراما الإنجليزية لكن الأيام مرت ، وانحسرت موجة الغضب ، وأدرك الجميع أن أزبورن غير قادر على تحقيق ماتصور النقاد أنه قادر عليه .

وهنا يطرح الكاتب هذا السؤال : هل «**انظر إلى الماضى فى غضب**» عمل ثورى ؟ وهو يرى أنه إذا كانت مهمة الأدب الأساسية هى الكشف عن حقيقة المجتمع ، فإن هذه المسرحية عمل ينشر اليأس والإحباط ، ويركز الاهتمام فى الناحية الحيوانية لأكثر فئات الجيل الجديد انحلالا فى إنجلترا ، دون أن يهتم بأنماط أخرى ، لاتدعى الثورية ومعاداة المؤسسات الاجتماعية القائمة ، ولكنها تعمل فى صمت من أجل الحياة واستمرارها .

لقد أخفق هذا الكاتب فى إقناعنا بثورية بطله ؛ بل ربما بدا هذا البطل محافظا ورجعيا . وأيضا فإن علاقة هذا البطل بالبطلة لم تعد ان تكون علاقة ميل جنسى ، ورغبة منه فى أن يمارس السيادة المطلقة ، بعد أن أخفق ـ نتيجة لاعتراض أسرتها على زواجه منها ـ فى أن يحول هذا الزواج إلى وسيلة للصعود الطبقى .

ومن مسرح الغضب ننتقل مع الدكتور **محمد عنانى** إلى «**المسرح النفسى**» ؛ وهذا هو عنوان مقاله .

وهو فى هذا المقال يذكرنا بحقيقة أن الاهتمام بالتحليل النفسى فى الأدب قد برز بعد بروز نظريات «**برجسون**» عن الذاكرة ، فتبدى فى البداية فى أعمال «**جويس**» و«**فرجينيا وولف**» ، وفى الشعر فى قصائد «**إليوت**» و«**باوند**» ؛ أما فى المسرح فقد تأخر ظهور الدراما السيكلوجية حتى الستينيات من هذا القرن . لقد ساد المسرح الملحمى والعبثى وغيرهما بعد الحرب العالمية الثانية ، نتيجة لإلحاح المشكلات الاجتماعية والسياسية ، ولم يبرز الاهتمام بالتحليل النفسى إلا أخيرا ، وعلى وجه التحديد منذ الستينيات .

وقد قدم الكاتب دراسة تحليلية دقيقة لمسرحيتين تنتميان إلى هذا الاتجاه ؛ الأولى هى مسرحية «**البيت**» ، التى كتبها «**دافيد ستورى**» ؛ والثانية هى مسرحية «**العزلة**» ، أو «**الأرض الحرام**» . ومن خلال هذا التحليل النصى الممتع ، يكشف لنا الكاتب عن أهم مايميز هذا التيار المسرحى ، كانتفاء الحدث فيه ، والتعويل على المشاعر ، ودوران الصراع بين مستويين من مستويات النفس الإنسانية ، هما الشعور واللا شعور .

واستمرارا فى متابعة هذه التيارات المسرحية الحديثة نترك القارة الأوربية كلها وننتقل إلى أمريكا ، حيث يحدثنا الدكتور **سمير سرحان** عن «**التيارات المعاصرة فى المسرح الأمريكى**» . وهو يبدأ حديثه بدراسة لطبيعة «الظاهرة المسرحية» فى أمريكا ، مشيرا إلى أنها لاتقتصر على النص ، بل تجاوزه إلى العرض المسرحى كاملا .

وقد قسم الكاتب الظاهرة المسرحية الأمريكية إلى أقسام واضحة ومحددة ، هى :

- **المسرح التجارى** ، أو مسرح برودواى ؛ **وهو مسرح التسلية والإبهار والمتعة** ، **ويؤمه البورجوازيون** .
- **المسرح الجاد** ، أو **المسرح خارج برودواى** ؛ **وهو مسرح النصوص الأدبية الجادة** ، **وفيه ترتفع أسماء مثل** «آرثر ميلر» و«تنسى

وليامز» ، و«يوجين أونيل» ، و«إدوارد آلبي» .

- المسرح الجاد ، أو المسرح خارج خارج برودواى ، وهو تيار بدأ فى الستينيات ، عماده شباب ثائر على الإدارة الأمريكية ، وعلى نمط الحياة الأمريكى .
- المسرح التجريبى ، وهو مسرح يقوم بمغامرات مسرحية فى النص والإخراج والأداء .
- المسرح الإقليمى ، وهو المسرح الذى ينتشر فى الولايات المتحدة كلها .
- المعامل المسرحية ، وهى معامل تفرخ فنونا جديدة للفرجة المسرحية .

وقد أبرز الكاتب ظاهرة التجريب فى ذلك المسرح ، التى رفدتها جهود المخرج «**جروتوفسكى**» ، الذى قدم تجارب جديدة فى الإخراج والأداء ، تجلت فيا اصطلح على تسميته بالمسرح الفقير . وكذلك انصبت جهود «**بيتر شومان**» على خلق «معامل مسرحية» . تقوم على أساس من فكرة إلغاء النص المكتوب من قبل .

هل هذه التيارات هى كل ما فى المسرح الأمريكى ؟ إن المخرج المسرحى الأستاذ **أحمد زكى** مازال يدخر لنفسه الحديث فى هذا السياق عن اتجاه مسرحى أمريكى كذلك ، هو مايسمى **بالمسرح الحى** . وهو فى مقاله عن هذا المسرح يقف عند عروض «فرقة المسرح الحى» الأمريكية ، التى تركت بصمات حقيقية فى حياة المسرح الطليعى المعاصر . إن أعضاء هذه الفرقة فوضويون أساسا ، ولكن بطرق سلمية . ومن ثم كانت نظريتهم تهدف إلى القضاء على الرأسمالية ، وإلغاء الدولة ، والتخلص من نظام العملة ، ورفض السلطة وأنواعها كافة . وهم أيضا يؤكدون الحرية الفردية ، بما فى ذلك حق الفرد فى الثورة بطريقته الخاصة ، ويكرهون النظام الحزبى ، دون أن يوجهوا زملاءهم إلى التمسك بأية استراتيجية معاكسة لرغباتهم .

أما على المستوى الفنى فقد تبنى المسرح الحى أساليب مسرح القسوة ، وتراث الصوفية الشرقية ، واليوجا ، وتصورات السيكلوجية التاريخية ، وكذلك ظهرت أجساد الممثلين لتتخذ أوضاعا تجريدية ، وحلت الأصوات محل الكلمات ، وأحيانا الصمت والعلامات الطقسية ، فضلا عن كسر الحاجز بين ما يحدث على خشبة المسرح ومايحدث فى الحياة . ولهذا كله كانت نصوص الفرقة نصوصا استعراضية أكثر منها أدبية .

ومن الولايات المتحدة الأمريكية نكر راجعين مرة أخرى إلى فرنسا ، حيث تحدثنا الدكتورة **سامية أسعد** عن أحدث أشكال المسرح الفرنسى المعاصر ، وهو ما يعرف **بمسرح الحياة اليومية** .

إن هذا المسرح - فيا تقول الكاتبة - يحاول أن يعيد جزئيات الحياة اليومية إلى خشبة المسرح ، بعد أن ظلت مستبعدة بحجة تفاهتها ، وهو لذلك يستبعد اللوحات التاريخية التى صورتها الواقعية النقدية ، على نحو ما نعرف عند **بريخت** ، على الرغم من التباين بين أصحاب هذا الاتجاه وبينه ، وهو أيضا يتخذ موقفا مضادا لمسرح العبث بوصفه مسرحا يذهب بعيدا فى ميتافيزيقا العدم . إنه مسرح يحرص على نقل الحياة البسيطة ، التى تحاصرها الأنظمة الإيديولوجية ، ونحوها إلى أشياء غير قابلة للتغيير . وفى هذا يختلف مسرح الحياة اليومية عن مسرح بريخت .

ثم تقوم الكاتبة بدراسة الطروح النظرية التى طرحها «**ميشيل فيتافير**» بوصفه واحدا من أشهر كتاب مسرح الحياة اليومية . ثم تعرض الكاتبة لمسرحيتين له ، هما «طلب الوظيفة» و «مسرح الحجرة» ، منتهية من ذلك كله إلى تقرير أن مسرح الحياة اليومية يمثل ظاهرة مسرحية مهمة ، ولكن الحكم عليها يحتاج إلى انتظار قد يطول .

وإذ ينتهى **المحور الثالث** بالحديث عن مسرح الحياة اليومية نكون قد ألممنا بأبرز التيارات المسرحية العالمية الحديثة وأهمها . وإذا كان المسرح المعاصر فى مصر قد عرف جذوره المغرقة فى القدم فإنه كان كذلك على صلة بهذه التيارات . ولكن معاييره الذاتية ، التابعة من ظروفه الموضوعية الخاصة ، قد جعلته حذرا فيا يقبل منها وما يرفض .

وقد عرف المغرب المعاصر عددا كبيرا من كتاب المسرح المجيدين ، شعرا ونثرا ، الذين مثلوا بنتاجهم المسرحى بعض هذه



الاتجاهات . وبخاصة مسرح العبث عند **رتيمود** ، والمسرح التسجيلي عند **بوعلو** ، والمسرح السياسى عند **برشيد** . فضلا عن استيحائهم بعض الأشكال المسرحية الشعبية .

والمحور الأخير فى ملف هذا العدد تتصدره دراسة للكاتب المغربى **عبد الرحمن بن زيدان** عن **«أدب الحرب فى المغرب»** ؛ وفيه يقدم عرضا تاريخيا لتراكم الوعى بالقضية الاجتماعية والقومية بعد انتهاء الاستعمار الفرنسى للمغرب ، ويرجع ذلك إلى نشوب الصراع الطبقى بعد أن ظل مجمدا طوال مدة الكفاح العسكرى . ومن خلال تحليل الكاتب لعدد من المسرحيات المهمة ، مثل **«عودة الأوباش»** **لمحمد إبراهيم بوعلو** ، و**«وادى المخازن»** **لحسن محمد الطريبق** ، و**«تارنحت الجلد»** **لأحمد بنميمون** ، و**«معارك الملوك الثلاثة»** **للطيب الصديق** ، يصل الكاتب إلى الحديث عن ثلاث فترات متميزة فى حياة المسرح المغربى ؛ الأولى هى فترة الانحياز الكامل للتراث ؛ والثانية تمثل استقلالية المسرح ؛ والثالثة تتميز بمحاولة تأصيل الشكل .

ويرى الكاتب بعد هذا أنه إذا كانت مسيرة المسرح المغربى قد توزعت بين الفهم الجدلى وغير الجدلى للتاريخ ، فإن هزيمة يونيو كانت منعطفا مهما فى سيادة الفهم الجدلى للواقع ، فاستطاع المسرح أن يحقق إنجازات مسرحية كبيرة ، كما وكيفا ، وأن يرتبط بحركة الواقع ، طارحا قضايا التحرر والوحدة والعدالة الاجتماعية ، على نحو ماتجلى فى نتاج عبد الكريم برشيد .

ومن واقع المسرح المغربى إلى المسرح فى مصر مرة أخرى ؛ ولكننا فى هذه المرة نتوقف مع الأستاذ **أمير سلامة** عند **المسرح الإقليمى** ، الذى اصبح يشكل ظاهرة على جانب كبير من الأهمية أنه ـ كما يذهب الكاتب ـ يختلف عن مسرح القطاعين العام والخاص فى كونه مسرح هواة ، يحاول أن يذهب إلى مشاهده فى عقر داره ، بتقديمه للعروض التى لايستطيع هذان القطاعان تقديمها . ومن ثم فإنه يطمح إلى تقديم عروض جادة ، تسهم فى خلق مسرح مصرى أصيل .

وإذا كان المسرح الإقليمى قد حقق بعض النجاح فى قليل من العروض ، مثل عرض **«على الزيبق»** أو عرض **«الملك هو الملك»** ، فإن كثيرا من عروضه تتمزق بين الغموض والخلط بين تقاليد التراث الفولكلورى وتقنيات المسرح الحديثة ، كما حدث فى عرض «ليالى الحصاد» .

وبعد استعراض الكاتب لمشكلات هذا المسرح فى الواقع العملى ، ينتهى إلى أنه ـ بوصفه مسرح هواة ـ لابد أن تتعانق فيه مغامرات التجريب والبساطة فى تناول الهموم اليومية ، والقضايا الحقيقية التى تهم أكبر عدد من أبناء الشعب .

وأخيرا ينتهى **المحور الرابع** . وينتهى معه الملف كله . بمقال للدكتور **إبراهيم السعافين** عن **«أصول الدراما ونشأتها فى فلسطين»** . والمقال دراسة مسهبة للأصول التاريخية لنشأة الدراما فى فلسطين بعد أن صرف مؤرخو المسرح اهتمامهم إلى نشأة الدراما فى مصر ولبنان ، واحيانا فى سورية .

وقد حدد الكاتب مصدرين نهل منهما كتاب المسرح فى فلسطين هما التاريخ القومى العربى والواقع الحديث . وقد برز فى هذه المسرحيات وعى كتابها بما كان يحدق بالأمة من أخطار داخلية وخارجية ، وبصفة خاصة تحركات الصهيونية والاستعمار .

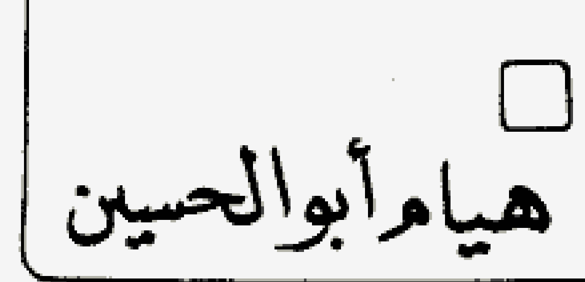
وقد شاب البناء الفنى لهذه المسرحيات ـ فيما يرى الكاتب ـ عدة شوائب فى الحبكة والصراع وتشكيل الشخصيات نتيجة لغضاضة ادوات الكتاب وعدم تمكنهم من أصول الفن الدرامى . فضلا عن حرص جميع المسرحيات على الاتجاه الأخلاقى بصورة واضحة وفجة

□ التحرير



المسرح المصرى القديم

و مصادره



هيام أبو الحسين

من أكثر الموضوعات التى أثارت الجدل وما زالت تثيره مسألة وجود مسرح متكامل فى مصر القديمة ؛ فقد جرت العادة على إرجاع ابتداع الفن المسرحى إلى اليونانيين ، حتى لَيقال إنه وُلد لديهم ، وشبّ وترعرع على أيديهم ، ثم أخذته عنهم الأمم الأخرى التى تشبعت ـ طوعا أو قسراً ـ بالحضارة اليونانية .

هذا ما تعلمناه فى الصغر ، وظللنا نؤمن به ردحا من الزمن . وكيف لا وقد أكّده لنا « الأساتذة » ! وبمحض الصدفة وقع بين أيدينا فى عام ١٩٦١ عدد خاص أفردته إحدى الدوريات الفرنسية لموضوع « المسارح النائية »[1] . وكم كانت دهشتنا وسعادتنا بالغة عندما تبينا أن مصر الفرعونية أعطت العالم الفن المسرحى ، وما أكثر ما أعطته مصر ! ولكن الاستعمار الأجنبى الذى كبّل مصر طويلا جعلنا ننظر إلى الغرب فى انبهار أعمانا عن رؤية ماضينا ، بل إن الاستعمار أحاط هذا الماضى بسياج معتم كى نظل راضخين ، لا للاستعمار السياسى والاقتصادى فحسب ، بل للاستعمار الثقافى كذلك ؛ وهو أبعد خطرا وأشد فتكا من كل ماعداه ؛ فهو يقضى على الهوية ، ويسلب المرء القدرة على التمييز بين الزائف والصحيح ، فإذا هو يجرى وراء البدع ، ويردد الآراء المستجلبة من الغرب بدلا من أن يمعن النظر فيما حوله ، ويستشف الحقائق الكامنة فى تراثه الذى طمس ذات يوم عمداً

وما من شك فى أن المسرح المصرى الحديث مدين بميلاده للمسرح الأوربى بشكل عام ، والفرنسى والإنجليزى بشكل خاص ؛ وهذه حقيقة لايمكن إنكارها . ولكن المسرح فى ذاته فن من الفنون التى توصلت إليها مصر القديمة ، ثم تلقفه الغرب عن طريق اليونانيين ، وتبنّاه وطوّره ، وعندما ردّت إلينا بضاعتنا فى أواسط القرن التاسع عشر ، جاءت فى شكل جديد غريب على حاضرنا ، على نحو جعلنا نتصور أن مصر لم تعرف قط من قبل هذا الفن . فما المسرح ؟ ومتى عرفته مصرنا ؟ وما مصادره الأساسية ؟ .

إننا لو فتحنا موسوعة من الموسوعات العالمية ، أو إحدى أمهات الكتب التى تعالج تاريخ المسرح ، أو حتى معجما من المعاجم المهمة ، لوجدنا أكثر من اثنى عشر معنىً لكلمة « المسرح » . ونحن لن نسوقها هنا جميعا ، بل سنكتفى بذكر ماينطبق منها على المسرح المصرى القديم . فالمسرح « فن يخضع لقواعد نتفق عليها ، تتغير حسب العصور والحضارات ؛ وهو يستهدف عرض مجموعة من الأحداث ، أمام جمهور من المشاهدين » ؛ والمسرح تعبير يُطلق على « مجموعة النظارة التى تشاهد عرضا مسرحيا » ؛ كما يعنى « العرض المسرحى » نفسه .

« والمسرحية نص أدبى يعرض حدثا دراميا فى صورة حوار بين الشخصيات » ؛ و « مجموعة المسرحيات التى تنبع من أصل واحد ، أو التى توحّد بينها خصائص مشتركة » تعد مسرحا ؛ وهو ينسب فى هذه الحالة إلى البلد الذى شاهد ميلاده ، أو إلى المؤلف الذى وضعه ، فنقول مثلا : المسرح اليابانى ، أو المسرح المصرى ، ومسرح شكسبير أو مسرح أحمد شوقى ... الخ . وأخيرا فإن المسرح فى أوسع معانيه هو « تقمص شخصيات حقيقية (الممثلين) لشخصيات خيالية أو خرافية (الشخصيات المسرحية) أمام جمهور من النظارة » . وقد استند « **فيتو باندلدولى** » إلى هذا التعريف الأخير فى تأريخه للمسرح العالمى وتسلسله . وبناء عليه فقد عد المسرح المصرى القديم منبع هذه السلالة الفنية « التى تشكل مرآة لحياة الشعوب »[2] .

إن النصوص التى سيأتى ذكرها فى متن هذا المقال تدل على أن كل التعريفات السابقة تنطبق على الفن الذى عرفته مصر منذ فجر الحضارة ، والذى عالج أنواعا مختلفة ما زالت قائمة حتى اليوم فى المسرح العالمى ، وهى الأوبرا والباليه والمأساة والملهاة . وقد خضعت هذه الأنواع لقواعد فنية وأخرى منطقية ، أخذ ببعضها الإغريق ، وكرسها المسرح

الكلاسيكي ، ولا يزال صداها يتردد في المسرح الحديث وإن نسي الناس أصله ! وقد شاهد هذا المسرح جمهور متنوع الطبقات والمشارب ؛ فالحكام وعلية القوم كانوا يحضرون في المعبد العروض الرفيعة السامية التي كانت محظورة على غيرهم ممن لا يدركون «أسرارها» ؛ كما كان هناك جمهور من الخاصة المولعة بالمسرح ؛ وهؤلاء كانوا يستقدمون الفرق المسرحية تمثل لهم ، مايروقهم ، في ديارهم (مثلما كان يحدث في أوربا في القرن الثامن عشر) ؛ ثم جمهور العامة الذين كانوا يشاهدون المسرحيات الدينية «المبسّطة» في البهو الخارجي للمعبد (كما كان يحدث أمام الكنائس الأوربية في العصور الوسطى) ، بالإضافة إلى العروض الشعبية التي كانت تقدمها الفرق المتجولة في الميادين العامة بالمدن والكفور .

أما بالنسبة لتاريخ ظهور المسرح في مصر فقد اختلفت الأقوال في شأنه . فالأب «**دريوتون**» يُرجعه إلى عام ٣٢٠٠ ق . م ، ويشاركه في هذا الرأى العالم الألماني «**زيتة**» ، في حين يرى الأثرى «**روسن**» أن المسرح قد ظهر في مصر حوالى عام ٣٠٠٠ ق . م . وأياكان الأمر فميلاد المسرح في بلدنا منذ قرابة ٥٠٠٠ سنة يعد غاية في القدم إذا ماقورن بظهور المسارح العالمية القديمة ، الشرقية والغربية منها على السواء[3] .

هذا ويرتبط المسرح المصرى بالأدب الفرعونى وبالألوان التي عالجها بشكل عام . ومن الجدير بالذكر أن الكاتب المصرى خلف برديات كثيرة يرجع بعضها إلى الدولة القديمة . وهذه البرديات تدل على أن المصريين دبّجوا منذ الأزل أناشيد وأغاني عذبة تحاكي لغة الطيور ، وتترنم بجمال الطبيعة الساحرة ؛ وكان الفلاح والصياد والملاح يشدو بها لنفسه ليخفف عنها وطأة العمل والإرهاق .

وكانت هناك كذلك أشعار عاطفية يتبادلها الأحياء في صورة مناجاة أو حوار . أضف إلى ذلك القصص التي كان يسردها رواة محترفون ، والتي كانت تجمع بين عناصر التسلية ، وتفي بغرض الإرشاد . كذلك خلّفت مصر القديمة مجموعات كاملةمن الحكم والتأملات والأمثال والأقوال المأثورة ، التي حظي بعضها بشهرة عالمية[4] ، والتي نجد انعكاسا لها في النصوص التعليمية التي كانت تُدرس في عصر الفراعنة ، وتستهدف تربية النشء على الخلق القويم ، وتلقين الشباب مبادئ العدالة والإخاء ، واحترام الكبير ومراعاة الصغير والضعيف ، وقواعد السلوك في داخل البيت وخارجه ، وإجلال مهنة «الكاتب» التي لم يكن لها نظير في مصر القديمة .

وإلى جانب هذا الأدب الدنيوى ، كان هناك أدب ديني ، إن صح القول . وهو يتمثل في الأساطير و «كتاب الموتى» .[5] وكتاب الموتى ، من حيث الشكل ، يجمع بين الشعر والنثر ، وبين السرد والحوار والوصف . أما من حيث المضمون فهذا الكتاب يحوى بين دفّتيه تعاليم خلقية على أعلى مستوى فكرى وحضارى ؛ فهو «يقدّس» الطهر والنقاء ، والعدالة ، والصدق في القول والعمل ، والتعاطف والتراحم بين الناس ، والتعاون من أجل المصلحة العامة ، وطاعة أولى الأمر ؛ ويحض على فعل الخير ؛ ويلجأ إلى الوعد والوعيد ليغرس في النفوس الفضائل والقيم الأزلية التي كرستها فيا بعد الأديان السماوية ، والتي

لا تستقيم بدونها حياة الفرد أو حياة المجتمع . ومن الأمثلة الرائعة التي تثبت التقدم الفكرى والروحى لأهل وادى النيل ، أن «كتاب الموتى» يحرّم «التلوث» في شتى صوره ، ويعد تلويث الماء النقي والطبيعة السخية خطيئة لاتقل بشاعة عن تلويث العقول الذى ينجم عن نشر الأفكار الهدامة ، أو تلويث النفوس بإعطاء المثل السيىء أو بالتسامح مع المذنبين . وأخيرا فإن هذا الكتاب يحرّم اطلاع السفهاء على أسرار العلم ، وذلك تحاشيا لإساءة استغلاله .

وكتاب الموتى هو أساس الفكر والتشريع والسلوك في مصر القديمة . وتكمله نصوص أخرى سبقته أو انبثقت منه ،وهي متون الأهرام ، والنقوش التي حفرها إزميل الفنان فوق جدران المعابد ، والنصب التذكارى ، والبرديات التي خطّها الكاهن والكاتب وأودعها التوابيت أو المكتبات . وهذه الثروة الأدبية والفنية تصوّر الحياة اليومية في الدنيا وفي الآخرة أيضا ، وتشكل سجلا حافلا للأحداث والوقائع التاريخية . كما تروى أسطورة النيل الخالدة ، التي تمجد ملوك مصر وقادتها وآلهتها في كتابة مجازية رمزية ، لاتخلو في بعض الأحيان من السذاجة أو المبالغة . وما المسرح المصرى القديم سوى تجسيد هذه الأسطورة ! فما الأسطورة بشكل عام ، والأسطورة المصرية بشكل خاص ؟ .

لاشك أن هناك أكثر من تعريف لكلمة «أسطورة» ، ولكن الأسطورة في أوسع معانيها «رواية تحكي قصة دينية أو حدثا تاريخيا مهما وقع في العصور الغابرة ، وتكون شخصياتها من الآلهة ، أو أنصاف الآلهة ، أو الأبطال العظام» .

والأسطورة ليست وليدة يوم وليلة ، بل تكون في البداية نواة صغيرة ، ثم تنمو وتتفرع ، وتتغير ملامحها على مر الأيام والسنين ، بل القرون أيضا . فهي إذن نتاج ثقافى وحضارى معقد متداخل في عناصره ومدلولاته . وإذا كانت الأساطير اليونانية هي أكثر الأساطير انتشارا فلابد أن نسجل أن كل مجتمع من المجتمعات القديمة كانت له أساطيره : **فمصر والهند ، والصين واليابان ، وبابل وآشور ، خلفت جميعها أساطير خالدة** . وحتى يومنا هذا ما زالت هناك قبائل تعيش في مجاهل أفريقيا وأمريكا اللاتينية لها أساطير تدور حول عقائدها الطوطمية ، ولم يتم بعد تسجيلها أو تفسيرها .

والأسطورة هي أول تعبير أدبي فني جادت به قريحة الإنسان . وقد اختلفت النظرة إليها ، وطريقة فهمها ، وتقويمها حسب الملابسات الاجتماعية والتاريخية والثقافية . فعندما نزلت الأديان السماوية تباعا ، عدت الأساطير القديمة «وهما وخرافة» ، ولفظتها لارتباطها بالوثنية ، ومخالفتها لمبدأ التوحيد ، وهو أساس كل دين حنيف .ومع ذلك عاشت بعض هذه الأساطير ، واتخذ أبطالها أسماء مغايرة ، ونُسبت إليهم أعمال أو معجزات جديدة ، ومنهم من تحوّلوا إلى قديسين تضاء لهم الشموع ، وتنذر لهم النذور ، مثلما كان يحدث في الماضى تماما .[6]

وقد استمر النظر إلى الأساطير بوصفها ضربا من الخرافات حتى القرن التاسع عشر . ومع تطور دراسة التاريخ وعلم الآثار ثبت أن بعض الشخصيات الأسطورية تنحدر بحق من أصل تاريخي ، ومن بينهم ملوك وأبطال ألّهوا بعد موتهم ، تكريما لهم ، واعترافا بما قدموه من «أعمال

قيمة » ضخمها الخيال الشعبي والروح القبلية ، حتى بدت فى صورة معجزات خرافية . وهذا ما حدث بحق بالنسبة لأبطال الأسطورة المصرية . وقد تدخّل علماء الاجتماع والإثنوغرافيا والأنثروبولوجيا والأديان المقارنة فى دراسة الأساطير الشعبية والدينية المقدسة ، وحاولوا أن يفسّروها فى ضوء المضمون الذى شاهد ميلادها وتطورها . **فهذه** الأساطير كانت بالنسبة للشعوب التى آمنت بها **حقائق مؤكدة وليست خرافات** ، ولذا **فهى** تعبّر عن نظرتهم إلى الكون وتفسيرهم لظواهره المختلفة . وازدادت أهمية الأسطورة فى القرن العشرين مع تطور علم النفس ، وعلم النفس الاجتماعى . ذلك أننا إذا نحينا جانبا العناصر التى يأباها المنطق ، وجدنا أن الأسطورة فى جوهرها تحتوى على رموز لبعض الحقائق الأزلية ، وتميط اللثام عن أغوار النفس البشرية ، وتعرّفنا بالنماذج الأولى archetypes ؛ هذا بالإضافة إلى قيمتها الأخلاقية الهادفة ، التى تجعل من الأبطال مثلا أعلى يحتذيه الناس ، ويتجنبون كل ما يناقضه . فالأسطورة فى المجتمعات البدائية هى أساس الحياة الاجتماعية والسياسية . وهى ليست من إنتاج فرد ، بل هى مجمل الثقافة الجماعية . ولأنها اكتسبت القداسة فقد ساعدها ذلك على أن ترسخ فى الأذهان بكل تفصيلاتها وتعاليمها . وحتى عندما انطمست ملامحها ، ظلت خلاصتها باقية فى شكل تقاليد وعادات متوارثة متأصلة ، هى جزء مما يطلق عليه « **فرويد** » تعبير « اللاشعور الجماعى أو المشترك » .

وإذا كانت اليونان قد خلّفت أساطير كثيرة متشعبة ، وجعلت الآلهة يتدخلون فى حياة البشر بالخير والشر ، ووضعت الإنسان فى صراع مع الآلهة أو القدر ، فإن مصر قد عرفت أسطورة واحدة جعلتها « النموذج الأمثل » ؛ وهى أسطورة سامية مقدسة ، بلغ من ثرائها أنها ما زالت حتى الآن موضع دراسة وتمحيص ، خصوصا لدى من يؤمنون من علماء الغرب بأن مصر هى أصل الحضارة ، ومبعث النور والمعرفة فى كل أنحاء العالم .(٧)

وما من شك فى أن كل مصرى مثقف يعرف أسطورة « **إيزيس وأوزيريس وحورس** » . ولكن تفريعات هذه الاسطورة ، ورموزها ، وتعاليمها الكثيرة ، والصور التى تعبر عنها فى الفنون المختلفة ، بما فى ذلك الرسم ، والنحت ، والهندسة المعمارية ، والأدب ، والعلوم الإنسانية ، لا يمكن أن يلمّ بها جميعا إنسان مفرد . ولذلك فلا بأس من التذكير بالعناصر الأساسية لهذه الأسطورة ومفهومها حسب ما نستخلصه من كتابات **بلوتارك** ، ومن « **قاموس الأسطورة** » ، وأقوال سليم حسن وغيره(٨) ، مع التركيز على بعض تفصيلاتها ورموزها التى نجدها فى فنون المشاهدة ، وبخاصة فن المسرح .

وتتلخص الأسطورة فى أن **أوزيريس** تزوج من أخته **إيزيس** ، وأنه ظل يحكم مصر بالعدل ، وكان رفيقا برعيته ، متفانيا فى خدمة شعبه والعمل على تحسين أحواله ؛ يقضى سحابة يومه فى تجارب يقوم بها لاكتشاف أفضل السبل لزراعة الأرض وزيادة المحصول ، والاستفادة مما تجود به الطبيعة من نبات وحيوان فى إنتاج الطعام والشراب والكساء ؛ فهو الذى علّم المصريين فنون الزراعة ، واستغلال مياه النيل ، وتحديد الفصول والمواسم الزراعية حسب الدورة الشمسية ، فأحبه الناس حباً أقرب ما يكون إلى العبادة ، وسموه « **الرجل الأخضر** » ، وعدوه مصدر « الخير » للجميع . ولكن ذلك أثار عليه حقد أخيه « **ست** » فأضمر له شرا ، ودعاه إلى وليمة ، وأحضر صندوقا بديع الصنع ، قال إنه سيهديه لمن يستطيع التمدد فيه . وحاول بعض الضيوف ذلك فلم يفلحوا ؛ لأن « **ست** » كان قد خرطه على حجم أخيه ، دون أن يفصح عن ذلك . فلما جاء دور أوزيريس تمدّد فيه ، وعندئذ سارع ست وأعوانه إلى إغلاق الصندوق عليه ، وألقوا به فى اليم . وتروى الأسطورة بعد ذلك كيف استطاعت **إيزيس** أن تعثر على زوجها وتعيده إلى داره ؛ غير أن **ست** كان له بالمرصاد ، ونجح مرة ثانية فى الإيقاع به . ولكى يتخلص منه نهائيا هذه المرة قتله ، ومزّق جسده إربا ، وألقى بكل جزء منه فى إحدى مقاطعات مصر . ولكن إيزيس جمعت أشلاء زوجها ، وردت إليه الحياة الأبدية ، فصعد إلى السماء ، وأصبح ملكا يحكم عالم الآخرة . غير أنها لم تكتف بذلك ، بل أخفت عن الأنظار ابنها حورس ، سليل النسل الإلهى ، وكان يساعدها فى تربيته « **تحوت** » ، إله الأسرار ، الذى لقّن حورس المعارف والفنون ، وشارك **إيزيس** فى تنشئته على حب الخير مثل أبيه ، ولكنه علّمه أيضا كيف يكون شجاعاً قويا ، وحازما صارما مع الأعداء . ولما اشتد عود حورس خرج من مخبئه ، ودفعته أمه ومعلّمه إلى الانتقام لأبيه من ست الشرير ، الذى اغتصب عرش أوزيريس ، ومزّق جسده ، واستغل طيبته أسوأ استغلال ، ونشر فى البلاد الفساد والظلم والظلام .

وتمضى الأسطورة لتروى لنا مآثر **إيزيس وأوزيريس وحورس وتحوت** والمخاطر التى تعرّضوا لها ، وتضامنهم الذى أنقذهم منها ، وغير ذلك من التفصيلات التى وردت بصورة « رمزية » فى المسرحيات المستوحاة من هذه الأسطورة ، التى بُنيت على « النماذج الأساسية » التى عرفتها البشرية . إن إيزيس كان يواكب اسمها لقب « الإلّهة الكبرى » ، أو « الإلّهة الأم » ؛ فهى بنت إلّه ، وأخت إلّه ، وزوجة إلّه ، وأم إلّه . ويذهب بعضهم إلى القول بأنها أول امرأة عرفها الوجود (اسمها فى اللغة الهيروغليفية إيسًا ، ومنها إيشا التى تعنى بالعبرية المرأة) . فهى فى نظرهم « حواء » التى خلقت من آدم ولآدم (وهو ما تعبر عنه الأسطورة بأنها أخت أوزير) . وهناك أسطورة فرعونية أخرى تؤيد هذا الرأى ، تحكى أن إيزيس انتزعت من الإلّه رع سرّه بمساعدة الثعبان(٩) ... ويقول آخرون **إن الرباعى إيزيس — أوزيريس — حورس — ست يمثل العناصر الأساسية التى يتشكل منها الكون ، وهى على التوالى : الأرض ، والماء (أو الرطوبة) ، والهواء ، والنار** . وأصحاب هذا الرأى يستشهدون على ذلك بأن **إيزيس** كانت ترتدى دائما رداء أسود (بلون الأرض) ، فى حين كان اللون الأخضر أو الأزرق العلامة المميزة **لأوزيريس** (الذى يرمز للنيل أيضا) ؛ أما **حورس** فهو الإلّه الصقر أو الباز ، ملك الفضاء أو الهواء . وترمز الأسطورة للإلّه **ست** باللون الأحمر ، وهو لون النار أو الدم (دم أخيه أوزير) . وانطلاقا من هذا التفسير تصبح أسطورة **إيزيس وأوزيريس** رمزا لخلق العالم أو بدء الخليقة ، شأنها فى ذلك شأن ملحمة جلجاميش البابلية . ويقول آخرون إن قصة الأخ الغيور الذى يقتل أخاه الطيب بدافع من الحقد ، هى قصة هابيل وقابيل التى ورد ذكرها فى كتاب العهد القديم سفر التكوين ، الإصحاح الرابع) .

وأكثر التفسيرات شيوعا يقول إن **إيزيس** هى أرض مصر الخصبة ، التى يرويها النيل (أوزير) فتجود الأرض أو الطبيعة بخيراتها وثمارها اليانعة ، مثلما أنجبت **إيزيس حورس** القوى الفتى ، منقذ مصر من الشرّ والقحط (ست) .

وفى رواية أخرى أن **إيزيس وأوزيريس وحورس** ، هذا الثالوث المقدس ، يمثل الدورة السنوية التى تقوم بها الشمس (أوزير ثم حورس) حول الأرض (**إيزيس**) . ولكننا سبق أن قدمنا أن **أوزيريس** هو النيل أيضا ؛ وحسب هذه الرواية فالشمس تزداد اقترابا من الأرض ، والنهار يزداد طولا فى مصر حتى يبلغ القيظ أشده فى أطول يوم من أيام السنة ، وهو اليوم الذى كان يحتفل فيه المصريون بعيد وفاء النيل ؛ وبعده يبدأ النهار فى النقصان ، ومنسوب الفيضان فى الانخفاض ، والماء فى الانحسار ، وتتناقص الشمس تدريجيا حتى تذبل فى نهاية العام (مثل أوزير الذى يموت) . وعندما تتبدد الغيوم وتنقشع السحب ، تبزغ فى الأفق شمس جديدة ساطعة ، مثل **حورس** الذى كان كثيرا ما يرمز إليه بقرص الشمس وجناحى الصقر اللذين يدلان على قدرته على التحليق فى الفضاء ليحلق بأبيه أوزير الذى يحكم عالم الآخرة .

بالإضافة إلى ما تقدم هناك تفسير دينى فلسفى ، وآخر سياسى ، وهما من أكثر التفسيرات التى تردد صداها فى الفن المسرحى . **أما الأول فهو** يرتبط بالتعاليم الصحيحة والقيم الخلقية التى نشرها أوزير ، وهى صفاء السريرة ، والحكم بالعدل ، والإخلاص فى العمل ، والتفانى فى خدمة الآخرين ، والحرص على المصلحة العامة ، وما إلى ذلك من مكارم الأخلاق التى تنسبها الأسطورة إلى أوزيريس ، وتعمل على ترسيخها **إيزيس** بعد وفاة زوجها ، ويكملها **حورس** الذى يصحح الأوضاع التى نتجت عن تطرف أبيه فى النواحى الخيرة ، وعدم استعداده لمجابهة الأعداء بالقوة والدهاء . فالمصرى كان يعتقد أنه إذا أحب **أوزيريس** واقتدى به فإن ذلك يضمن له النعيم فى الآخرة . ويصف «كتاب الموتى» العالم الآخر ، والطريق الذى يقطعه الإنسان بعد دفنه كى ينتقل من قبره إلى جوار أبيه **أوزير** ، رئيس **محكمة الموتى** التى تقوم بمحاسبته على مافعله فى دنياه ، وتزن أعماله بميزان حساس كثيرا ماتراه منقوشا بين الرموز الهيروغليفية ، فإما أن تثبت براءته فيحظى بجوار أوزير ، وإما أن يُدان فيلق به بأسفل سافلين ، حيث ينتظره مصير ست الشرير . والواقع أن هذه الأفكار قد وردت فى بعض المسرحيات التى سنستعرضها فى هذا المقال .

أما التفسير الأخير الذى نحرص على ذكره هنا ، نظرا لارتباطه بالمسرح ، فهو تفسير سياسى ، يتمثل فى الأسطورة دعوة «صريحة» للوحدة الوطنية . فمصر كانت قبل عهد الأسرات مقسمة إلى مقاطعات ، ثم نجح «**أوزيريس**» فى توحيدها فكان فى ذلك «الخير» كل الخير لمصر وأهلها . ولكن أنانية أحد أفرادها ، وهو «**ست**» «الشرير» ، تدفعه لتمزيقها (مثلما فعل بجسد أوزير) ، وذلك لتحقيق مآربه الشخصية ، فتضعف مصر ، وتسوء حالها ، إلى أن تفيق من غفوتها بفضل **إيزيس** «العين الساهرة» ، التى تجمع شمل ماتفرّق ، وتهب مصر **حورس** الذى يولد من هذا «الاتحاد المقدس» بين **إيزيس وأوزير** ، أول شهيد للعدالة عرفته الإنسانية . **وحورس** هو الذى «يخلّص» مصر من الشر ، ويوحّدها تحت زعامة مثلى ، قوامها الحب والتفانى والدهاء (إيزيس) ، والثراء والرخاء (أوزير) ، والعلم والحكمة والحزم والعدل (تحوت المخلص الأمين) .

هذه هى الأسطورة الفرعونية التى لا يكاد يصدر كتاب عن الأساطير فى الشرق أو الغرب دون أن يتعرض لها . فمنذ أن اكتشف شامبليون مفتاح الرموز الهيروغليفية لم ينقطع سيل العلماء الذين تدفقوا على مصر وأخذوا يدرسون ويترجمون كل مايقع تحت أيديهم من وثائق . وكان لظهور ترجمات كاملة أو جزئية للأمثال والحكم ، ووصايا بتاح حتب ، وكتاب الموتى ، صدى دوّى فى كل أنحاء أوربا ، وجذب الانتباه إلى الأدب المصرى والفلسفة المصرية . كذلك فإن الصور التى نُشرت للآثار المصرية ، والمعارض التى أقيمت لها فى العواصم الأوربية ، أثبتت أن المصريين مارسوا الرقص والغناء والموسيقى . ومع ذلك لم يخطر على الأذهان إمكانية وجود مسرح فرعونى نظراً لإيمان الجميع «بأصالة» المسرح اليونانى . وفى نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين حدث تغير جذرى فى المفاهيم نتيجة لتطور الأدب المقارن . والدعامة الأساسية التى ترتكز عليها الدراسات المقارنة هى الموضوعية والثقة فى النفس ، مع التواضع الجمّ ، تواضع العالم الذى يسعى دائما أبدا للاستفادة من تجربة الآخرين ، والذى يسلّم بأن هناك من هو أعلم منه ، ولا يجد غضاضة فى ذلك . وانطلاقا من هذه النظرة طرح بعضهم سؤالا بدا فى ذلك الحين على شىء من الغرابة ، يتلخص فى تحديد من **الأسبق فى معرفة المسرح : مصر أم اليونان ؟** ونظرا لأن اليونانيين أخذوا عن مصر الكثير من الآلهة والمعتقدات الدينية والعادات والمعارف ، افترض هؤلاء أولوية مصر فى هذا المضمار ، ثم ثبت من التمحيص أن افتراضهم لم ينبع من فراغ ، وأن المسرح الفرعونى «فن شامل» حسب المفهوم المعاصر ، جمع بين الكلمة والحركة ، وبين الرقص والغناء ، واستخدم المؤثرات الصوتية ، والخدع الفنية ، وعالج المأساة والملهاة ، ولم يظل حبيسا فى المعبد كما ادعى بعضهم .

وما من شك فى أن المسرح وُلد بالمعبد ، ولكن كل حضارة مصر القديمة نبعت من الدين ؛ فالمعبد كان حينئذ مأوى للأسرار ، بل أكاديمية للبحث العلمى ، وكان يسمى «دار الحياة» . وكان الكاهن ساحرا وطبيبا وحكيما ، لأنه كان يعلم مايخفى على غيره من أسرار العلم والكون . وقد حكم كهنة مصر البلاد حقبا عن طريق الدين وسطوته ، وتحكموا فى فرعون الذى كان يعد من نسل إلهى ويتوّج فى المعبد ، كما سنرى فى إحدى المسرحيات ، ويتلقى فيه التعاليم التى تضمن له الجاه فى الدنيا ، والخلود فى الآخرة ، والتى استخدم الفن المسرحى فى تجسيدها وتوضيحها . وفى المسرح الدينى كان الكاهن يقوم بدور المخرج والمؤلف ، ويوزع الأدوار على الممثلين الذين يتقمصون شخصيات الآلهة ، ويدعو للحفل عاهل المملكة والشخصيات المرموقة ، ممن يعرفون الأسطورة ويفهمون كنهها ومغزاها ، فيطلعون — دون سواهم — على «أسرار» إيزيس التى أتت بالمعجزات ، و«آلام» **أوزير** الذى دفع حياته ثمنا لرخاء مصر ووحدتها ، وانتصار **حورس** على الظلم والطغيان ؛ وهى


مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی

والتى توارثها المصريون فى الوجه القبلى منذ فجر التاريخ ، ونقلوها إلى أواسط أوربا ، مع غزواتهم ، حيث تعرف برقصة السيوف .

وهذان النصان يعالجان نفس الموضوع ، ولكن المسرحية الثانية أقل نزمتا من حيث الشكل والمضمون ؛ وهى تعطى الأولوية للمتعة الفنية التى يجدها النظارة فى مشاهد الرقص والغناء . وهذا التطور قد تم تدريجيا ؛ والدليل على ذلك مسرحية غنائية عثر عليها فى مقبرة « خنو محتب » (بنى حسن) . وهذا النص يرجع إلى عام ١٩٠٠ ق . م . ، ويدخل ضمن المجموعة التى يطلق عليها علماء المصريات اسم « نصوص التوابيت » . وهذه النصوص ، شأنها شأن متون الأهرام ، ترتبط بكتاب الموتى ، والرحلة التى يقوم بها الإنسان بعد مماته ، والمخاطر التى قد يتعرض لها فى طريقه من الأرض إلى السماء ، وكيفية التغلب على هذه المخاطر والأهوال . وقد سمى **دريوتون** هذه المسرحية « باليه الرياح الأربعة » . فقد تصور القدماء أن هناك رياحا تعوق تقدم « الراحل » فى مسيرته ؛ ويقوم بدور هذه الرياح فتيات جميلات يحاولن خداعه واستبقاءه ؛ وهن يلجأن إلى الرقص الإيقاعى والغناء ، واستغلال سحرهن وجمالهن ، مثلما تفعل الساحرة « كاليبسو » مع « أوليس » ؟ ؛ ولكن شتان بين البطل الإغريقى الذى يضعف أمام كاليبسو فيمكث معها عشر سنوات ، ناسيا أهله ومسئولياته ، والبطل المصرى الذى يصمد أمام الإغراء ، ويتقدم فى عزيمة وثبات .

ومن بين الآثار الجديرة بالذكر نصان من عهد **إخناتون** (١٣٧٠ ــ ١٣٥٢ ق . م .) عُثر عليهما فى الدلتا ، أحدهما فى **بوزيريس** والآخر فى **بوتو** ، وهما من نوع الأوبرا ، وهى قمة المسرح الغنائى ؛ وموضوعها هو « انتصار **حورس على ست** » . وتنقسم مسرحية **بوزيريس** إلى أربعة أقسام : **قسم استهلالى ، يتضمن عبارات التهنئة التى يوجهها الآلة تحوت إلى حورس على ما أبلاه فى ساحة الوغى ؛ أما القسم الثانى فيحتوى على ردّ حورس ، الذى يشكر الآلة تحوت ، ويعبر عن إصراره على متابعة الكفاح إلى أن يتم له قتل ست والقضاء نهائيا على أعداء أبيه أوزير . أما القسم الثالث فهو حلقة تحكى عن إبحار حورس على ظهر سفينته الحربية . وأخيرا يأتى الفصل الرابع ليصوّر عودة السفينة المنتصرة وسط علامات الفرحة** . ومن الجدير بالذكر أن هذا الفصل الأخير يؤديه أولاد رفاق حورس ، الذين يحتفلون بالنصر بتقديم رقصات باليه ، ويصورون فى تمثيل صامت يعتمد على الإيماء المعارك التى دارت رحاها بين الفريقين فى ميدان القتال ، والتى لم يشاهدها النظارة . وهكذا استطاع المخرج بذكائه أن يعطى عرضا كاملا للحوادث المسرحية ، **دون أن يغير المكان** . وهذا يعنى أن المصريين عرفوا قاعدة « وحدة المكان » و « وحدة الموضوع » قبل أن ينادى بها **أرسطو** (٣٨٤ ــ ٣٢٢ ق . م .) بحوالى ألف عام .

هذا بالنسبة لأوبرا **بوزيريس** التى يسيطر عليها الطابع الحماسى ؛ أما أوبرا **بوتو** فتتميز بأنها أكثر إثارة للمشاعر ، وأشد اعتمادا على العنصر السيكولوجى وهى تنقسم إلى ثلاثة أجزاء : الجزء الأول يحتوى على أناشيد استهلالية ، تحكى القصة وتستخلص منها العبرة ، ويؤديها قائد الكورس الأوبرالى . أما الجزء الثانى فيشتمل على الأعمال البطولية التى يقوم بها **حورس** أمام النظارة ؛ فهو ينازل خصمه علنا . وهذا الجزء فى غاية الروعة من الناحيتين الفنية والسيكولوجية ؛ فالمشاهد يرى **إيزيس** الأم تكتم هلعها وخوفها على وحيدها ، وتشجعه بالأغانى الحماسية ، وتثير حبه وحميته ، وتشيد بإقدامه وتفوقه ، فترتفع روحه المعنوية ، ويواصل القتال فى ثبات ورباطة جأش . ويصل الصراع إلى الذروة عندما : يهجم فرس البحر على حورس ، ويقف على أطرافه الخلفية ، ويرتكز بكل ثقله على سفينة حورس ليغرقها ؛ وعندئذ لاتتمالك **إيزيس** نفسها ، فتقتحم ميدان القتال ، وتقف إلى جوار ابنها تسانده بكل جوارحها ، وتظل تحفزه وتشد من أزره إلى أن يقضى على الوحش الكاسر .

وتنتهى المسرحية بمشهد غنائى راقص ، يمثل موكب النصر الذى يتصدره حورس وبجانبه **إيزيس** ، أمه ، التى كان لها دور سيكولوجى أساسى فى تحقيق هذا الانتصار . وكل المسرحيات التى تحدثنا عنها حتى الآن هى من النوع الجاد ، الدينى أو البطولى ؟ وهى تنتمى إلى الفن الرفيع من حيث الشكل والمضمون . ولكن هل ظل الفن المسرحى حبيسا فى المعبد كما قيل أحيانا ؟ كلا . إن مصر القديمة عرفت الفرق المسرحية المتجولة ، التى كانت تقدم « دراما » مبسطة يفهمها الخاصة والعامة ، ومسرحيات فكاهية كان الشعب شديد الإقبال عليها . فقد أثبتت الاكتشافات الأثرية أن حورس كان بطل مجموعة ضخمة من المسرحيات لا يتسع المقام لذكرها جميعا . ويمكن أن يقارن حورس فيها بأبطال « الملاحم » ؛ فالشعب كان معجبا ببطولته ، ينسب إليه الخوارق ، ويستغيث به فى الشدائد . وقد عُثر فى معبد إدفو على نص أهداه إلى الآلة **حورس** أحد المعجبين به ، وهو المدعو « إيمحب » الذى كان يعمل خادما ومساعدا لأحد الممثلين المتجولين ، الذين كانوا يقدمون عروضهم فى الميادين العامة ، وفى القرى ، ويحيون حفلات مسائية بالمنازل . ويرجع هذا النص إلى حوالى عام ٢٠٠٠ ق . م . ، وهو يختلف عن « الأسرار » التى كانت تمثل فى المعبد . ولكنه يفى بنفس الغرض ؛ يعبّر فى أسلوب شعبى بسيط ، خالٍ من التعقيد ، عن تمسك الشعب **بإيزيس وأوزيريس** ، وإخلاصهم لرسالة **حورس** . ومن هنا يمكننا القول بأن مسرحيات الأسرار مرّت بنفس التطور الذى خضع له « كتاب الموتى » أو عادة التحنيط ؛ فكلها كانت فى البداية مقصورة على الملوك والأمراء ، ثم انتقلت إلى العظماء ، ثم إلى أعوانهم . وهكذا دواليك ، إلى أن تحولت إلى بضاعة شعبية يتجر فيها الكهنة وخدامهم لمنح البركة للمصريين ، وتأمينهم على حياة خالدة فى المستقبل ، أى فيما وراء القبر ، كما حدث فى القرون الوسطى بالنسبة لصكوك الغفران ، وما يحدث حتى الآن بالنسبة للتعاويذ التى يتجر فيها المشعوذون على حساب السذج ، والقياس مع الفارق .

وعندما تسربت هذه المسرحيات إلى الشعب المصرى الذى عُرف منذ الأزل بروح الفكاهة والسخرية ، ظهرت الكوميديا التى تصوّرت حياة الآلهة ومشاكلهم وفقا للخيال الشعبى . ونذكر منها على سبيل المثال « **مبعوث حورس** » ، التى كتبت ــ على مايبدو ــ فى عصر الأسرة الثانية عشرة (٢٠٠٠ ــ ١٧٨٧ ق . م) [١٢] . ومجملها أن أوزيريس يُرسل فى استدعاء حورس ليساعده فى تسيير الأمور فى العالم الآخر وتحميه من مناورات « **ست** » التخريبية التى لا تنقطع . ولكن حورس لديه فى العالم

الدنيوى من الهموم ما يكفيه ... كما أنه غير متحمس للذهاب إلى عالم الموتى ؛ وهو فى نفس الوقت حريص على إرضاء أبيه وإجابة طلبه . لذا يستدعى حورس أحد أعوانه ويعطيه شكله وزيّه وبعض قدراته الخارقة ، ويطلب إليه الذهاب إلى مملكة الموتى لمساندة أبيه فى محنته .

ويبدأ « المبعوث » رحلته متنكرا فى صورة صقر مثل **حورس** ، ولكنه لا يدرى كيف يستخدم منقاره وجناحيه ، ولا كيف يشق طريقه عبر مملكة الآلهة والموتى ... فهو يأتى بحركات غير متناسقة ، ويسرّ لنفسه بتعليقات تذكرنا بأقوال « شبيه » أمفتريون فى مسرحية بلوتس عندما يسخر من نفسه . وتصل الملهاة إلى القمة عندما يمثل « المبعوث السامى » بين يدى أوزيريس ؛ وعندئذ نلاحظ جهله بالبروتوكول الإلهى ؛ فهو يتفوه بألفاظ نابية ، ويعطى لأوزيريس نصائح « سوقية » ، ليعلمه كيف يتعامل مع ست ، ويضع حدا لمناوراته ... وعندئذ يضج النظارة بالضحك ، على نحو ما يحدث فى المسرحيات الحديثة التى يتنكر فيها الخادم فى زى السيد فتكشف لغته وحركاته عن بيئته ومنبته . ومن هنا يمكننا القول بأن هذه الملهاة القديمة استخدمت عدة وسائل من أساليب الإضحاك التى ما زالت مستخدمة حتى الآن ، والتى تنبع من الحوار ، والزيّ ، والحركة ، و « التناقض » الصارخ بين الشخصية والدور الذى تؤديه ؛ هذا إلى جانب استنادها إلى حقيقة سيكولوجية أزلية ، وهى أن المظهر لا يمكن أن يخفى المخبر ، وأنه عبثا يحاول الإنسان أن يخدع الآخرين بمظهر برّاق ، فلابد أن يسقط القناع يوما فيفتضح أمره ، ويصبح هزوءة يستحق الازدراء . وقد سبق أن أشرنا إلى أن المهتمين بالأدب الفرعونى يرجحون أن تكون هذه المسرحية من إنتاج الأسرة الثانية عشرة . غير أننا نعتقد أنها أقدم من ذلك ؛ فمن المعروف أن الملهاة تزدهر بشكل عام عندما يفتر الشعور الدينى وتضعف السلطة الحاكمة ؛ وهذا ما حدث فى مصر فى الحقبة التى تلت انهيار الأسرة السادسة وامتدت حتى الأسرة الثانية عشرة . فقد ساءت أحوال البلاد فى نهاية حكم الأسرة السادسة على نحو أدى إلى السخط والثورة ، وتلاحقت أسرات هزيلة لم تعمر طويلا ، وقويت شوكة حكام الأقاليم ، وعمّت الفوضى فى كل أنحاء البلاد ، وتفشت الأمراض والمجاعة ؛ فكفر الناس بالآلهة وبالملك والقوانين والأخلاق . وقد عبر الأدب عن ذلك كله . والنصوص التى عثر عليها كاملة أو مبتورة تثبت هذا القول :

« **الفلاح الفصيح** » يشكو من سوء الحال وينادى أوزيريس ليهبط من عليائه فيصلح الأمور ، فى ذلك العهد الذى اصطلح المؤرخون على تسميته « عصر الفوضى الأول » ، و « عهد الانتقال الأول » . ونجد نفس الفكرة لدى « الكاره للحياة » ، الذى يُجرى حوارا مع نفسه ، وينتهى إلى تفضيل الموت على حياة لم تعد تعرف الاستقرار أو الأمن أو السلام .

وأياكان الأمر فقد ظهرت تيارت فكرية متعارضة عبر عنها الأدب . فهناك طائفة قليلة تنادى بالتمسك بالدين والخلق القويم ، وتهيب بالملك أن يشعر بآلام الرعية ، وينفذ وصية حورس وأوزيريس ، ويعيد للقانون سيادته ، ويضع حداً للرشوة والسرقات وغير ذلك من المآسى التى يشكو منها « الفلاح الفصيح » ، والتى تجعل « نسو » يكره الحياة . وقد ظهر

كذلك تيار آخر « يتشكك » فى قدرة الآلهة على إصلاح الأمور . وهذا التشكك أدى إلى انقسام المصريين إلى فريقين : فريق ينادى بالتمسك بالفضيلة والخلق القويم كى « يصلح الإنسان » الأمور بنفسه دونما انتظار لتدخل الآلهة . وهذه الطائفة المتنورة لم تتردد فى التنديد بالإسراف فى بناء المقابر وتقديم القرابين التى لاجدوى من ورائها ، ودعت إلى الأخذ بالحكمة والعدل للتخلص من المصائب التى حلّت بالبلاد . أما الفريق الآخر فهو ينادى بالتمتع بلذات الحياة « عطية الآلهة الحقة » ، ولا يمنّى النفس بآخرة أفضل . وقد سُجلت بعض هذه الأفكار وفى الأغانى ، على غرار تلك التى تقول : « كن سعيدا بأفراح اليوم ولا تحزن ؛ فالمرء لا يأخذ متاعه والذاهب لا يعود) ؟ ! .

ونحن إذا رجعنا إلى مسرحية « **مبعوث حورس** » لوجدنا صدى ساخرا لهذه الفوضى الاجتماعية والسياسية ، والبلبلة الفكرية : حورس منصرف عن أبيه بأمور دنياه ، ومبعوثه مثل لهؤلاء « الأدنياء » الذين قال عنهم إيبو ــ ور إنهم اغتنوا فجأة على حساب غيرهم ، وهؤلاء الموظفين الذين يقومون بمهام لاتتناسب معهم .[14] أما « **ست** » فقد ظل دائما أبدا رمزا للظلم والقحط والفرقة ، وهو العدو اللدود **لأوزيريس** وبنيه . هذه هى صورته التى نجدها هنا فى مسرح تلك الحقبة الحالكة من تاريخ مصر ، التى نراها بشكل أكثر بشاعة فى المسرح « الهادف » الذى ظهر فى مصر القديمة أيام الاستعمار « الآسيوى » و الآرى أو الفارسى . ليس فى نيتنا أن نخوض فى تفاصيل الغزو « الأجنبى » الذى تعرضت له مصر الفرعونية فيما بين الأسرة الثانية عشرة والأسرة الثامنة عشرة (١٧٨٥ ــ ١٥٧٥) ولكن ضعف السلطة المركزية (**أوزيريس**) واستقلال حكام المقاطعات وانصراف كل منهم عن المصلحة العامة طمّع الأجانب فى مصر فتسربوا إليها أولا فرادى وجماعات صغيرة ، واشتكى إيبو ــ ور من أن الأجانب أصبحوا « مواطنين » ، وأنهم يتمتعون بمصر أكثر من المصريين ... ثم غزا الهكسوس مصر واستقروا فيها مائة وخمسين عاما . وقد عُثر على شذرات من بعض المسرحيات الهادفة التى تهاجم الملك أبوفيس الذى اتخذ من ست إلَها وهناك مسرحية هزلية ــ مأساوية tragi - comique سمّاها **دريوتون** « **هزيمة أبوفيس** » ووردت فى كتاب الموتى (الفصل الرابع والثلاثين) . وقد أطلق النص على أبوفيس ، اسم « إله الظلام » أو شيطان الظلام » . وتحكى المسرحية كيف أنه اتخذ شكل إنسان وأخذ يحوم حول « الأفق الشرق » ليحول دون ظهور الشمس . ولكن سفينة الشمس ظهرت فجأة وألقت حبالا على أبوفيس فشلّت حركته . وعندئذ حاول أبوفيس أن يدافع عن نفسه ؛ ولكى يخلص من الشرك نفى عن نفسه تهمة كونه « أبوفيس » وتنكّر لشخصه و « لعَن » علانا « أبوفيس » كى يثق أهل مركب الشمس فى كلامه ، ويطلقوا سراحه . ويقول **دريوتون** إن هذه المسرحية كان لها رواج عظيم ، وأن المصريين كانوا يتلذذون من رؤية أبو فيس المحتال الجبان مهزوما أمام « الشمس » ...

وفى عصر الاحتلال الفارسى كتبت مسرحيات أخرى تدل بقاياها على أنها كانت أشد ضراوة وأكثر التزاما . ويذكر **دريوتون** ثلاث مسرحيات تعود إلى القرن السادس ق . م . ، وتدور حول موضوع

واحد هو «عودة ست» ، والمقصود به هنا «قبيز» المحتل البغيض الذي أغار على مصر بجنود عاثوا فيها فسادا ، وارتكبوا جرائم بشعة ضد الأحياء والأموات على السواء ، ضد الآلهة وضد البشر . وهذه المسرحيات الشعبية الهادفة كانت تمثل في الميادين العامة ، ويحضرها جمهور عريض من المشاهدين . وكان دور الكورس أساسيا في هذه المسرحيات التي كان يصب فيها جام غضبه على المستعمر الغاشم ، ويحض بها المصريين على مناهضته . وقد ذكر دريوتون مقتطفات من إحدى هذه المسرحيات التي يخاطب فيها الكورس «ست» وهو إنما يعني في الواقع قبيز :

«أنت يامن شبّ على القتال وارتكاب الجريمة
أنت يامن خرج على الطريق السوى ؛
يامن يعشق الحرب ، ويعبد الفوضى
ويرفض احترام من هو أكبر منه
أنت يامن يخلق الكوارث ، يامثير الاضطراب
بدافع من عدائك لآبائك وأجدادك
أنت يامن ينتهك القانون ، ويتصرف تصرّف اللصوص
دائما على استعداد للقتل والنهب والاغتصاب
أنت للجريمة سيد ، وللافتراء إمام
ولقطّاع الطريق القائد الهام ! .

ثم تقضي محكمة الآلهة بطرد ست من مصر ، ويصب «رع» عليه اللعنة ، ثم يخرج «ست» ، أو بالأحرى الملك الأجنبي الغازي ، من المسرح ، يشيعه الجمهور كله بصيحات النذير والوعيد :

«سنطردك شرّ طردة إلى آسيا بلادك
مصر لن تخرج عن طاعة حورس ، بل إنها ستقاتلك
ولسوف تدفع ما اقترفت يداك
إلى النار ، إلى النار ، وبئس القرار ! .

وهكذا تحول المسرح إلى ساحة لتعبئة الجماهير ، وبث روح المقاومة ، وإثارة الحمية للذود عن الوطن .. حقا إن المسرح المصري القديم وُلد في المعبد ، وعاش على الأسطورة الدينية ، ولكن هذه الأسطورة نفسها نمت وتشعبت ، وارتوت من أحاسيس المصريين وفكرهم ، فجاء المسرح فنا كاملا جامعا بين مختلف الفنون التي عرفتها مصر ، من رقص وغناء ، إلى موسيقى وإنشاد وتمثيل وتقمص للشخصيات . كان سباقا لاستخدام الكورس ، واحترام وحدة الموضوع والمكان . عرف كيف يستغل المؤثرات الصوتية والخدع الفنية ، والعناصر السيكولوجية ، فلم يقتصر دوره على إعطاء المتعة الجمالية العابرة ، بل قام برسالة تعليمية وقومية هادفة . ساعد الكهنة في إرساء قواعد الدين والخلق القويم ، وحض على الوحدة الوطنية ، ولما ساءت الأمور عمد إلى النقد الساخر لينوّر البعض ، ويخفف آلام الآخرين ... وعندما وقعت مصر بين براثن الاستعمار ، انتقل المسرح إلى الساحة الشعبية ، وتحوّل إلى هاتف يهيب بالمصريين أن يهبّوا أجمعين ، صوتا واحدا ، وقلبا واحد ، ويدا حديدية واحدة ، تلقي بالمستعمر الأجنبي في «النار» ...

وإذا كان المسرح قد وئد مع الأساطير الوثنية عندما نزلت الأديان السماوية فإن بعض مظاهره ما زالت حيّة بيننا تتحدى الزمن : الرقصات الجماعية ، الأغاني والمواويل الشعبية ، الكورال ، فن الإيماء ، وحتى قصة إيزيس وأوزيريس ما زالت تُروى وتُمثل ولكن بأسلوب مختلف وأسماء مغايرة .

عندما اختفى المسرح من مصر ، لم يتلاش من الوجود ، بل إنه ، كالإله الشمس ، احتجب من سمائنا ليظهر في أفق آخر ، وظل قائما دهرا ، قادرا على التأقلم مع كل المشارب والأجواء ، الآن وقد عاد المسرح إلى وادي النيل منذ أكثر من قرن ونصف قرن ، فهل لنا أن نستخلص جوهره ، ونعيده فناً مصريا أصيلا ، ينبع من أعماقنا ، ويعبّر عن مشاعرنا ، ويؤدي ، كما فعل في الماضي السحيق ، رسالة ترفيهية ، خلقية ، وطنية ، ثقافية ، نحن في أمس الحاجة إليها ؟ ! .

• **هوامش**

(١) Cahiers de la Compagnie M. Renaud et J.L. Barrault, no de November 1960.

(٢) Vito Pandolfi, Histoire du Théâtre, ed. M. U., no 147, 1968.

(٣) للحصول على مزيد من المعلومات في هذا الشأن انظر :

E. Drioton : Pages d'Egyptologie, Maisonneure, Paris 1957.

E. Drioton : La Plus Ancienne Pièce du Théâtre Egyptien, in Revue du Caire, no 236, Avril 1960.

(٤) E. Derand : Les Maximes de Ptah Hoteb, Fribourg, 1916.

(٥) M. Meyer : The Oldest Books in the World, New York 1960

(٦) Baltruzaitis : La Quête d'Isis, ed. Perrin, Paris 1967.

ترجمة د . هيام أبو الحسين : إثر خطى إيزيس ، تحت الطبع بالهيئة المصرية العامة للكتاب .

(٧) انظر نفس المرجع السابق .

(٨) بلوتارك : De Iside - إيفرسون ، Iversen

The Myth of Egypt and its Hieroglyphs in European Tradition, Copenhague, 1961.

W. Budge, The Gods of Egyptians or Studies in Egyptian Mythology, London 1904.

سليم حسن = أساطير مصرية ، سلسلة اقرأ .

(٩) سليم حسن : **الأدب المصري القديم أو أدب الفراعنة** ، سلسلة الثقافة المصرية القديمة ، القاهرة ١٩٤٥ ص ١١٢ - ١١٥ .

(١٠) E. Drioton : Pages d'Egyptologie, P. 237.

(١١) انظر المرجع رقم (١) - دريوتون : «مسرح مصر القديمة» .

(١٢) انظر المرجع السابق .

(١٣) بالنسبة لكل الجزء الخاص بالاضطراب الاجتماعي والسياسي والفكري وتعبير الأدب عنه ، انظر د . نجيب ميخائيل : **مصر والشرق الأدنى القديم** ، الجزء الأول ص ١٠١ ومابليها .

(١٤) نفس المرجع ص ١١١ .

(١٥) قمنا بترجمة هذا الاقتباس عن النص الفرنسي .

خيال الظل

مسرح العصور الوسطى الإسلامية



«خيال الظل» فن قديم ارتبط بالشرق من حيث المكان، وارتبط بالوعظ والتعليم من حيث الوظيفة. بصرف النظر عن أدوات التخييل التي يقدم بها المخايل مشاهده المصورة، سواء أكانت الدمى أم قصاصات الكرتون أو الجلد أو الخشب، ذلك أن نظرية انعكاس الظل من خلال إسقاط الضوء الخلفي على جسم يبدو ظله على مكان ما ــ كالشاشة مثلا ــ ليس بعيدا عن تصور الإنسان. بل هو جزء من رحلة الإنسان اليومية مع الشمس والظل. وليس ببعيد عن هذا التصور ماقدمه «أفلاطون» في تشبيهه المستمد من «اوهام الكهف» الذي أيد به نظريته في «المثل». فليس غريبا إذن أن يتحول «خيال الظل» إلى «فن» قائم بذاته. وأن يتخصص فيه «المخايلون» في مختلف العصور، تبعا للوظيفة المطلوبة منه؛ فقد بدأ تعليميا، وانتهى مسليا. وقد كان كل عصر يفرز لنفسه ولخيال الظل الوظيفة الجمالية الملائمة. على أنه «ليس من الضروري أن نضع مفهومي التعليم والتسلية في طرفين متناقضين؛ فإن التعارض بينهما لم يكن موجودا دائما، كما أنه لن يكون دائما موجودا[1]». لذلك لم يتخل فن «خيال الظل» عن تعليميته، بل أضاف إليها عنصر التسلية. أما انحراف خيال الظل في بعض المواقف نحو تصوير المشاهد الجنسية، فقد كان انعكاسا لمطالب جماعة محددة، طوعت هذا الفن، نظرا لسهولة أدوات عمله، لتلبية مطالب خاصة تتعلق بالمتعة وحدها.

انتقل فن «خيال الظل» من أواسط آسيا إلى الشرق العربي بأدواته نفسها. بل انتقلت بعض «البابات» معه إلى الشرق العربي أيضا. وأصبحت نماذج تحاكي.وأقدم إشارة إلى هذا الفن في تراثنا هي ماروى عن هجاء ذي الرمة لواحد من اصحابه كان قد توعده بأن يخرج أم ذي الرمة في «الخيال». ومعنى هذا أن خيال الظل قد عرف في المنطقة العربية منذ القرن الأول الهجرى، وإن كان المحتمل أنه كان معروفا لدى طائفة محدودة من الناس استمتعوا به. ولم يكن منتشرا بين الناس كافة. وفي العصر الفاطمي ازدهر هذا الفن؛ إذ كان الفاطميون في مصر يكرمون رجال الفن والعلم إلى حد بعيد. وكذلك أراد الفاطميون أن يتوددوا إلى المصريين لينشروا فيهم أفكارهم ويحببوها إليهم. وقد توسلوا إلى ذلك كله بكل الوسائل. **«فلا غرو يحظى فن خيال الظل في عصر الفاطميين بإقبال الناس على مشاهدته إقبالا شديدا جدا. ويبلغ من رعاية الفاطميين لأصحاب هذا الفن ولأرباب المساخر أنهم كانوا يستأجرونهم للترفيه عن المرضى في المستشفيات، ولإضحاك الجنود في ثكناتهم[2]»**، بل كان الفاطميون يفتحون قصورهم للناس في يوم يعين لذلك من آن إلى آخر، لكي يشاهدوا المخايلين يلعبون خيال الظل. ومن هذا يتبدى لنا كيف انتشر هذا الفن بين كل طبقات المجتمع المصري آنذاك. وبالاحتكاك المستمر بين فن التخييل والناس في ذلك العصر، نما هذا الفن وازدهر، وضبط موضوعاته مع إيقاع المجتمع الجديد الذي وفد إليه. حتى تهيأ الجو العام لقيام فن «خيال الظل» يلائم الذوق المصري بخاصة.

* * *

سقطت بغداد (٦٥٦ هـ)، ووفد «ابن دانيال» إلى مصر مع من هاجر إليها من الشام خوفا من التتار، بكل مايحمله من القدرة الشعرية والعقلية المتوهجة. في نفس الوقت الذي اتجه فيه العصر المملوكي إلى الفن التشكيلي: خصوصا العمارة والزخرفة، وقلّ دور الشاعر وزاد دور

القاص . وقد واكب ذلك إبداع الشعب للسير الشعبية التى رسم فيها صورة لبطله المسلم المخلص ، فى الوقت الذى عمت فيه الشكوى بين الناس من تسلط المماليك . «والشكوى تسلم إلى النقد ، وإذا اجتمع النقد والخوف ، نبتت **الفكاهة الساخرة أو النكتة العابرة** . **وهكذا وجدت التورية والفكاهة والنكتة سبيلها إلى الأدب العربى فى عصر المماليك**»[٣] . وبذلك اختفى المبدع خلف الستر مرة أخرى ، فكما اختفى سلفه القصاص وراء «الأمثولة» ، اختفى هذا وراء التورية والسخرية ، فاتجه الأدب إلى الوصف السطحى والرصد الفوتوغرافى ، وأصبحت الحرفية فى إظهار البراعة ، وفى الإتيان بالجناس والتورية والطباق والموسيقى اللفظية .

١ ـ فى هذا الجو قدم «**ابن دانيال**» أرقى «بابات» فى تاريخ مسرح خيال الظل العربى ، أو مسرح العصور الوسطى الإسلامية ، واستطاع أن يحقق إنجازا فى إخراج نص لفن خيال الظل . ولقد كان لهذا الفن فلسفة خاصة نتجت من خلال التراث المسيطر على فكره . ولقد صدق أودونيس حين قال إن «**مسرح خيال الظل حدس مدهش اكتشف الأساس الذى ترتكز عليه النظرة العربية إلى الإنسان**»[٤] .

٢ ـ ومسرح خيال الظل يتمثل فى «**بابة**» (نص) ينفذها المخايل على الشاشة البيضاء أمام النظارة . والبابة (النص) هى الأصل الذى يحرك المخايل شخوصه على أساسه . ويختلف الموضوع المعالج بين كل فترة وأخرى حسب ماتقتضيه ظروف المجتمع ، وبذلك تعددت الموضوعات وكثرت نصوص البابات ، حتى أصبح لدينا حتى الآن حوالى ثمانى عشرة بابة هى : **أبو جعفر ، الأولانى ، لعبة التمساح ، التياترو ، الثعلب الساحر (بابة صينية) ، الحجية ، حرب السودان ، حرب العجم ، الحمام ، الشونى ، الشيخ سميسم ، الشيخ طالح وجاريته السر المكنون ، طيف الخيال ، العجائب ، عجيب وغريب ، علم وتقادير ، القهوة ، المتيم والضائع اليتيم**[٥] » . ولقد تعددت مصادر البابات[٦] ، فمنها مانشر ملخص له ، ومنها ماوجدت الإشارة إليه وضاع نصه ، ومنها مانشر كاملا ، سواء فى مصر أو فى أوربا . وقد قام الدكتور إبراهيم حمادة بتحقيق «بابات» ابن دانيال ، وأشار الدكتور فؤاد حسنين على إلى بابة لعبة التمساح ؛ حيث عرض ملخصا لها فى كتابه «**قصصنا الشعبى**» . كما عرض للعبة المنار فى نفس الكتاب . وكذلك عرض الدكتور **محمد كامل حسين** لبابة «**الشيخ طالح وجاريته السر المكنون**» . ولاننسى فى هذا المقام جهد العالمين «**بول كالا**» . و «**جورج يعقوب**» فى جمع بعض البابات ونشرها .

وهذه البابات الثمانى عشرة تمتد على المستوى الزمنى ، من القرن الثانى الهجرى حتى القرن الرابع عشر الهجرى تقريبا . وهو التاريخ الذى يرجع إليه آخر البابات التى رآها «أحمد تيمور» والدكتور عبد الحميد يونس .

* * *

صحيح أن هذه البابات قديمة حفظها المخايلون جيلا بعد جيل . لكن الحقيقة أن نصوص البابات لم تكن كلها مدونة . وقد ظهر بعد ابن دانيال طائفة من المخايلين الذين ارتبطوا بواقع المتلقى فكانوا يغيرون فى موضوعات باباتهم ليراعوا ذوق العصر ، أو ذوق شريحة اجتماعية خاصة كانت مقبلة على نوع خاص من «خيال الظل» ، قدم البابات التى تعالج موضوعات الجنس ، أو التى تسمح بحرية العلاقة بين الرجل والمرأة*، هروبا من سيطرة النظرة الدينية الشكلية التى كانت سائدة طوال العصور التى ظهر فيها خيال الظل . وهذا النوع من البابات كان يصحب عرضها معاقرة المشاهدين بعض المشروبات الروحية أو تعاطيهم المخدرات . ومن الواضح أن كل ذلك كان هروبا من واقع الحياة فى العصور الوسطى ، وبخاصة فى مرحلة قيام دولة المماليك الأولى (٦٤٨ هـ ـ ٧٧٤ هـ) . فقد «اهتم سلاطين المماليك بالحفاظ ـ مظهرا ـ على أمور الدين ، ورعاية أوامره ونواهيه أمام الناس وجماعة العلماء والفقهاء ، فأظهروا التشدد فى تطبيق حدود الشرع ، ومحاربة الخارجين بصورة لايقرها الشرع نفسه ، كما اهتموا اهتماما بالغا ببناء المساجد ودور الحديث والمدارس التى تدرس بها العلوم الإسلامية إلى جانب غيرها من العلوم المساعدة ، وأسرفوا فى تشييدها ، وصرفوا عليها ببذخ ، وأوقفوا عليها الأوقاف الطائلة ، وتنافسوا فى ذلك ، على حساب الرعية ، غير مبالين بزيادة الضرائب والمكوس ، وارتكاب المظالم فى سبيل تحصيل الأموال[٧] » . ولم يكن ذلك موقف دولة المماليك الأولى وحدها ، بل استمرت هذه الصورة المزدوجة ، التى تمثل التناقض بين مايقال ومايمارس من قبل الحاكم ومن قبل الرعية . وقد اشتد طغيان الحاكم المتذرع بالإسلام فى إبان الحكم العثمانى ومماليكه وانكشاريته فيما بعد ، وكان الإنسان هو الضحية الأولى لهذا التناقض الحاد بين بناء السلطة السياسية الدينية وبنية الشعب الذى انفصل عنها على مدى حقب طويلة . والذى ابدع سيره الشعبية وحكاياته الخرافية . واخترع لنفسه وسيلة ترويح يتنفس من خلالها ، ويفرغ فيها طاقاته ووقته .

وفى هذا الإطار يمكننا أن نفهم طبيعة الموقف المزدوج فى «**بابات**» خيال الظل . الذى يجمع بين المجون والتوبة . ففى الوقت الذى تعرض فيه لحرافيش المجتمع فى غيهم ومجونهم ، كانت تنتهى بالتوبة والاستغفار ، حتى تفلت من طائلة القانون المملوكى . ثم إن البابات كلها كانت تأخذ موضوعاتها من واقع الحياة الاجتماعية التى يعيشها الناس . فمنها ما يتجه إلى السخرية من رجال الدين وكشف نفاقهم وتناقض أقوالهم مع أفعالهم ، كما فى بابة «**الشيخ طالح وجاريته السر المكنون**» وكما سنرى فى بابة «**عجيب وغريب**» **لابن دانيال** . ولارتباط البابات بالشعب ألف المخايلون بابات يشاركون بها فى الاحتفالات الشعبية والمناسبات الاجتماعية ، كالزواج أو الميلاد . وكانوا يعرضونها فى الأماكن العامة . خصوصا المقاهى . وأحيانا فى بيوت الأغنياء . ومن هذه البابات بابة كانت تمثل طوال سبع ليال ، هى بابة «**علم وتقادير**» ، التى تعالج موضوع الزواج ، وتمثل مراحله حتى يتم . وكانت هذه البابة بصفة خاصة تنمو مع مرور الزمن ، حيث كان المخايلون يضيفون إليها نصوصا وشخصيات جديدة يرون أنه قريبة إلى روح الشعب المصرى . وكان العرض يشتمل على عدد من الأجزاء . وكان الجزء الأول والأساسى هو «**علم وتقادير**» . يليه بابة أسموها «**لعبة الحمام**» . تصور احتفالات الناس بالعروس فى الحمام . ثم انفصلت عنها بابة أخرى سموها «**لعبة التياترو**» . ويجدر بنا أن نلاحظ هنا مصطلح «التياترو» الذى يؤكد استمرار هذا الفن حتى ظهور المسرح فى وقت متأخر وأنه عاش جنبا إلى جنب مع بدايات المسرح حتى تلاشى خيال

الظل مع ظهور السينما . وكانت بعض البابات مخصصة للاحتفالات الدينية ، كما فى بابة «**الحجية**»[٨] . التى تصور رحلة الحج من مصر إلى الكعبة ثم العودة . وتشرح ما يدور بين الحاج والناس . وما يتصف به موكبه . فقد كان الحج فى ذلك الزمن مظهرا إسلاميا تقام فى مناسبته الاحتفالات قبل الذهاب إلى مكة وعند العودة خصوصا الاحتفال «**بالمحمل**» وهناك بابة أخرى تمثل وقائع ثورة المهدى بعد فتح السودان . تسمى «**لعبة العجائب أو حرب السودان**» . ومن هنا نرى أن موضوعات خيال الظل امتدت عبر تاريخ مصر المملوكية العثمانية . وتركزت حول ما يدور فى واقع الحياة المصرية الإسلامية . وقامت بتعرية الواقع والكشف عما فيه من تناقض وزيف . كما أنها سجلت مناسبات دينية وأخرى تتعلق بالحرب والثورة . وأيضا فإن نصوص كثير من البابات كانت قابلة للتجديد والحذف والإضافة ، مراعاة للمتلقى أساسا .

ولقد ارتبط نمو خيال الظل ، وازدهاره ، بنهضة الفنون التشكيلية فى مصر آنذاك ونحن نعرف أن «**الفنون التشكيلية المصرية كما ظهرت فى العمارة ، والآنية ، والمنسوجات ، بلغت حدا كبيرا من الإتقان والمقدرة الفنية**»[٩] . وفن الخايلة يعتمد أساسا على واحد من الفنون التشكيلية هو الرسم أو التصوير ، كما أن تجهيز الدمية وفقا للأشكال المطلوبة يعد فنا تشكيليا قائما بذاته ، بالإضافة إلى ارتقاء مهارة الخايل فى تحريك الخيالات الممثلة لشخوص البابة . وكذلك ازدهرت فنون الموسيقى والغناء والرقص . وازدهر الأدب الشعبى . وما كان لخيال الظل أن يجد أدواته ومواده بغير ازدهار هذه الفنون التشكيلية العربية .

٣ ـ ترتبط ميكانيكية «خيال الظل» والموضوعات والشخصيات التى يعالجها بوظيفة «الفن» السائدة ، التى قرنت النص الفنى (الأدبى) بالرؤية الأخلاقية المسيطرة على العصر المملوكى كله ، وبالرؤية النقدية الكلاسيكية المسيطرة على المبدع فى سائر الفنون . فقد خرجت كل هذه الرؤى (الأخلاقية ، والنقدية ، والإبداعية) من منظور واحد هو «التعقل» ، أى أن يقترن الخيال بالعقل فيصبح الخيال متعقلا[١٠] . وهى تتجه إلى غاية واحدة ، التواصل مع أى نوع «فنى» والإفادة من أى معطى عبر تراثى لايتنافر مع عناصر التراث المتبناة» .

اتجه الابداع والنقد ـ بنفس الرؤى الكلاسيكية ـ إلى المعطيات الفنية الجديدة وكان أهم هذه المعطيات «خيال الظل» . فقد شهد مجتمع الإسلامى تغيرات اجتماعية وسياسية جديدة ، حمسته على العناية بهذا النوع الفنى ذى التاريخ الممتد إلى آلاف السنين (فى الصين والهند واليابان) ، والمرتبط ـ زمنيا ـ بالمفهوم التعليمى الوعظى . فالتقى الاتجاهان الذاتى والمعاصر آنذاك ، ينمو فن خيال الظل ويجد مؤلفه المبدع «ابن دانيال الموصلى الكحال الشاعر» . الذى شهد مرحلة زوال الدولة العباسية . وشاهد انتهاك التتار لكل ما هو أخلاقى ومحافظ . وشهد عبث المماليك بالبلاد التى هاجر إليها (مصر) .

ارتبط خيال الظل نتيجة هذه العوامل مجتمعة بالموروث القصصى المعروف فى سير العرب ، والقرآن ، وفنون المقامات ، والحكايات . ووجد استجابة من جانب المتلقين على مختلف طبقاتهم وانتماءاتهم . لأنهم جميعا كانوا محكومين بنفس الرؤى والمعطيات القديمة والمعاصرة

لهم . ومن ثم كانت الفلسفة العامة للعصر ممهدة لاستقبال هذا الفن ، وإحياء ماالندثر منه خلال طغيان القصيدة ، فازدوج ـ عند هذا المفهوم ـ وتلازم «التمثيل والتخييل» ، فكما كان الممثل يختصر الفكرة ويقربها للأذهان ، ويقدمها تقديما حسيا للمتلقى فى إطار «الصورة البلاغية» فى الشعر ، والحكاية الهادفة «فى المقامة» «وكليلة ودمنة» والتراث الشعبى كله . كان خيال الظل يقدم نفس الشىء بأسلوب الفن التشكيلى المعروف عند ذاك ، ليصبح لونا «من تمثيل الحقائق والأفكار ، وهو بحكم تسميته ، يقود إلى التفكير فى الدور الذى يلعبه الخيال وتقوم به المخايلة . وليست (المخايلة) فى النهاية سوى صفة أخرى للتخيل تطلق على مجال لا يختلف كيفيا . إنها عملية إيهام بوقائع وأحداث وأشخاص»[11] . ومعنى ذلك أن الشخصيات والرموز المنتشرة فى بابات خيال الظل هى أدوات توازى الأدوات اللغوية المجازية عند الشاعر وصاحب المقامة والقاص .

ونرى «ابن دانيال» يقرر فى البابة الأولى «طيف الخيال» أن مايقدمه «بديع المثال ، يفوق بالحقيقة ذلك الخيال»[12] . وأنه «لكل شخص مثال . وتحت كل خيال حقيقة»[13] . أى إن مايقدم فى خيال الظل يخرج من الواقع (الحقيقة) ولكنه يأخذ الحس الجمالى فيتحول الشخص إلى مثال عام لكل من يشبه هذا المثال الجمالى . ومن ثم لكل شخص (خيال ـ شخصية) ـ على هذا ـ رمز فكرى . وتكمن الحقيقة ـ بمفهومها الأخلاقى ـ تحت هذه الأمثلة والشخوص والرموز ، لأنها تتوازى مع رموز اجتماعية أراد المبدع تصويرها ، كما أن التحوير الحادث فى نمط الشخصية يأتى من قبيل تكبير المثالب ، وتكبير المحامد ، لنبعد عن المذمة ونقترب من المحمدة . ومعنى ذلك أن المخايلة الظلية توجه السلوك بطريقة أكثر تأثيرا على المتلقى وبالتالى فهو يدفع المتفرج إلى عملية مقايسة (ترجيح) غير واعية ، عندما يقترن الموضوع بما هو أصح منه أو أفضل : فيغدو معها أطوع إلى التخييل .[14] وترتبط هذه الوظيفة بوظيفة الدراما كما حددها أرسطو فى محاكاة السلوك والطبيعة . وخيال الظل ـ عندئذ ـ شانه شأن التصوير المجازى «لايهدف إلى نقل الواقع كما هو ، وإنما يهدف إلى تخييله ، أى إلى نقل صورة متحركة عن الواقع ، توحى به وبما يتجاوزه فى آن»[15] .

ونستطيع بعد ذلك ان ندرس خيال الظل على أنه «أمثولة» توازى هدفا اجتماعيا ، جماليا ، حدده المجتمع من خلال علاقاته الخاصة والعامة ، وحددته الخبرة الجمالية للمجتمع العربى الإسلامى من قبل ـ من خلال مثل أعلى تتجه إليه هذه الخبرة الجمالية ، لأن «المثل الأعلى الجمالى للجماعة (ينزع) إلى تحديد الخبرة الجمالية الذاتية الفردية ... فى اتجاه البناء الثقافى»[16] أو يتجه إلى البنية الأم المتولد عنها .

البنية الجمالية للبابات الظلية :

تقصر الدراسة الجمالية ـ هنا ـ على بابات «**ابن دانيال**» لاعتبارات كثيرة ، فى مقدمتها أنها أرقى ماوصل إلينا من بابات،فهى تمثل العصر المملوكى وتجاوزه فى آن ، كما أنها تكشف عن رؤية نامية خلال البابات الثلاثة «**طيف الخيال ، عجيب وغريب ، المتيم والضائع اليتيم**» ، كاشفة عن أسلوب العصر وفنونه الأدبية السائدة . وفى حين تركز البابات «غير الدانيالية» على الموضوع وحده ، حمل «**ابن دانيال**» رسالة التأليف الظلى بعدما جهت البابات ، وأصبح خيال الظل وقد مجته الأسماع ، وتأت عنه ، لتكراره ، الطباع .[17] ولذلك يقول «**ابن دانيال**» للمتلقى : **صنفت لك من بابات المجون ، والأدب العالى لا الدون**[18] .

تتشكل البنية الظلية ، من «**تيمات**» يحافظ عليها المبدع فى كل بابة على حدة ، ثم فى البابات الثلاثة ، على الرغم من اختلاف الموضوعات التى يعالجها فى كل واحدة . وهذه التيمات مرتبطة ـ فى زعمنا ـ بالخطبة الوعظية فى هيكلها العام ، حيث نجد التحليل «المورفولوجى» للبابة كالآتى :

- مقدمة نثرية تشمل : الحمد ، والثناء ، والصلاة على النبى ، ثم الدخول فى الموضوع .
- سيطرة الصوت الواحد على النص وندرة الحوار .
- تخيل متلق يسأل ويجاب عن سؤاله ، كما كان يفعل الفقهاء عند الإجابة عن الأسئلة المتخيلة من جانب القارىء ، أو كما يتخيل الخطيب سؤالا من الحاضرين دون أن ينطقوا به .
- الخطاب المباشر للمتلقى ومحاولة إشراكه أحيانا .
- الاستشهاد بالشعر والتراث الإسلامى (القرآن ـ الحديث) .
- سيطرة الحس الوصفى التقريرى .
- كل شخصية تبدأ الحوار ، تبدأ كلامها وتختمه بالصلاة والتسليم .
- وصف المتلقى بالمحاور والدعاء له .
- تنتهى البابة دائما بالتوبة والاستغفار ، وطلب الرحلة للحج الذى يعيد الإنسان كيوم ولدته أمه ، طاهرا من كل ذنوبه القديمة ـ كما أخبرنا الحديث الشريف .

ويتكرر هذا البناء بنفس التيمات فى كل بابة ، وليس ذلك بغريب ، فقد كان هذا العصر عصر الخطب السياسية والدينية ، وعصر الحروب المقدسة ، وانتصارات الظاهر بيبرس ، وسيطرة الوعاظ على المساجد وحلقات العلم ، بل كان الوعظ عندئذ نغمة سائدة فى كل الموضوعات ، يتميز بالمباشرة فى التعبير والخطاب ، وباللعب بالألفاظ (الجناس ـ الطباق ـ التورية) واختيار الجرس الموسيقى عند تشكيل العبارة حتى تجذب السامع ـ كما سنبين .

وبالإضافة إلى هذه «**التيمات**» التى حافظت عليها «البنية» الجمالية للبابة ، هناك خصوصية فى التشكيل الجمالى لكل بابة على حدة ، فرضته معالجة الموضوعات المختلفة ، وطاقات المخايل على تحريك شخوصه ، ومحاولة جذب المتلقى وإشراكه. وقد كان المتلقى ذا تأثير مزدوج فهو من ـ ناحية ـ أشاع جو الجنس والعربدة ، ومن ناحية ثانية ، حول النص إلى خطاب مباشر له ، بوصفه المستهلك المباشر للبابة ، وعليه يعتمد مورد المؤلف والمخايل ، على نحو هبط بالنص فى سبيل إرضاء هذا المستهلك ، على نحو ماتفعل المسارح اليوم .

فى البابة الأولى «**طيف الخيال**» يركز المؤلف على الهدف من تأليف البابات ، والمنهج المتبع فى ذلك ، ووظيفته الاجتماعية ، كما يجعل من

البابة إجابة لطلب المتلقى ، ورغبته فى الارتفاع بمستوى النص . وتبدأ وقائع البابة بحديث الأمير وصال عن مغامراته ، وماحدث له قبل أن يقرر الزواج والتوبة ، وصدمته فى «الخاطبة» «القوادة» وزوجها «الشيخ الفاسق» .

وتنتهى البابة بالتوبة وطلب الحج . ونظرا لوجود «**حكاية**» يعالجها النص . فقد تميزت هذه البابة ببعض المشاهد الحوارية فى حين فقدت البابتان الآخريان هذا الحس الحوارى .

وتعرض «طيف الخيال» لشخصيات عالية المقام فى المجتمع . كان من الصعب قبل ابن دانيال أن تعالج ، فالأمير وصال . جندى مملوكى رفيع الشأن . استطاع بنفوذه أن يغوص فى مغامرات غير أخلاقية . تعرضها البابة تفصيلا . وفى هذا هجوم مقنع على شريحة الجنود المماليك الذين كانوا يعيثون فى مصر فسادا فى ذلك الوقت .

ويعرض ابن دانيال لشخصيات «**الحكيم ــ الطبيب ــ والمأذون . والخاطبة . وزوجها . والشاعر . والكاتب بالإضافة إلى طيف الخيال** . وتتجه كل الشخصيات إلى حل أخلاقى . يعكس طبيعة الصراع بين القطبين التقليديين (الخير والشر) . حيث ينتصر الشر فى البداية ويتقهقر الخير . لكن يفوز لأنه الدائم . ولأنه الحل المرضى،نظرا لتكوين المجتمع وتراثه الدينى ونظرته الأخلاقية . فنحن نرى اتجاه طيف الخيال والأمير وصال إلى التوبة والصلاح ، وموت الخاطبة القوادة على يد الحكيم كما ينال العقاب السريع الشيخ العاصى زوج الخاطبة . وفى نهاية البابة نسمع الأمير وصالا يخاطب طيف الخيال قائلا : «ياأخى ياطيف الخيال . مابقى إلا الارتحال ، قد عزمت على الحجاز ، وخرجت بالحقيقة عن المجاز . **وقصدت غسل هذه الآثام . بماء زمزم والمقام . ونويت زيارة سيد الأنام ، صلى الله عليه وعلى آله الكرام ، اجعلنى نصب عينك ، وهذا فراق بينى وبينك**»[19]

يكشف هذا عن جوهر الصراع بين الخير والشر ، على الرغم من ندرة الحوار . ولأن الصراع نتيجة الحركة بين متناقضين . **فهو يبرهن على** درامية النص . دون أن يؤكد مسرحيته (إذا قسنا المسرحية «بمقياس المسرحية الغربية . والسبب فى هذا» أن الموقف الدرامى لايتحقق فى **الأدب المسرحى وحده ، بل إنه ليتحقق فى كل أدب ، إذ هو موقف أصيل فى الإدراك الجمالى للعالم**)[20] . وطيف الخيال تعكس طبيعة الصراع الأخلاقى .

وبنفس هذه الثنائية الضدية نجد رسم الشخصيات عند «ابن دانيال» فى طيف الخيال، فهى تبدأ خاطئة . وتنتهى تائبة . وتحمل صفات عكس وظيفتها . فالشيخ فاسق . والخاطبة قوادة ، والأمير خاطىء . بالإضافة إلى الثنائية الضدية التى تجلت فى استخدام التضاد والطباق والمقابلة كثيرا فى النص .

ومن الواضح أن البابة ــ هنا تعرض بهؤلاء جميعا ، وتعمل على تعريتهم ، وبيان تناقضاتهم. وتتجه هذه البنية الجمالية إلى رؤية المبدع النقدية التى تعرى عيوب المجتمع فى محاولة لإصلاحها . وكان ذلك وراء اختيار هذه الأنماط من الشخصية ، ووراء طريقة تحريك الحدث داخل النص .

ويتم بهذه البابة الجزء الأول من رؤية «ابن دانيال» لواقعه ، حين عرض هذه الشريحة الاجتماعية . لذلك فهو ينتقل فى البابة التالية لإكمال هذه الرؤية ، فينقل الحدث إلى شريحة اجتماعية دنيا . تعكس وجها آخر من مشاكل المجتمع المصرى فى عصر المماليك . هو الوجه الاقتصادى . الذى وضع بذوره فى البابة الأولى فى قوله :

ترجمته طيف الخيال الذى
حكى هلالا طالعا بالحدب
مذاهب الفضل به جمة
فسطقروه سادنى بالذهب[21]

ويعرض فى البابة الثانية «**عجيب وغريب**» شريحة المحتالين . الباحثين عن لقمة العيش أو الثروة على حد سواء . لافرق بين رجل دين . أو ساحر . أو مقرئ للقرآن . فالمشاهد تدور بين شخصيات تعيش على هامش الحياة . لكنها مؤثرة فى فكر المجتمع . وقادرة على استهواء البسطاء . وسلب ما معهم من قروش قليلة .

ويعكس ابن دانيال فى هذه البابة «**أحوال الغربا . المحتالين . من الادبا . الآخذين بهذا الشأن المتكلمين بلغة الشيخ ساسان**»[22] . والشيخ ساسان رمز لكل محتال على ذوى العقول الساذجة . بأمور لايقوم عليها دليل عقلى . فيصدقها العوام ويعتمدون على أمثال «ساسان» فى حل مشكلاتهم . والتنبوء بمستقبلهم ، فى زمن لايعطى . فقد جفت موارده الاقتصادية . بسبب مشاحنات المماليك وبذخهم حتى أنه «**لما لم يبق من يستمطر وابله . ولامن يرجى نايله . راينا الحيلة عليهم . ولا الحاجة إليهم . وتركنا العمل . وملنا إلى الراحة والكسل . وانفردنا بتدبير الحيل فطورا ادعى معرفة الكيميا .. وتارة اكتب على الشقف لذهاب ماء البير . وادعى الحكم على ملوك الخان**» ..[23] لذلك يأمرهم كبيرهم قائلا «**وانصبوا الشباك على العباد**»[24]

ولايخفى هنا أن الشخوص تتحدث بلسان «**الراوى**» «**الشيخ على**» ، وتسقط ما فى نفس المؤلف «**ابن ادنيال**» . وتشف عن الأزمة الاقتصادية التى عاشها هؤلاء الخرافيش فى ذلك الوقت .

ومن ناحية ثانية أتاح تعدد الشخصيات (مع اختفاء الحوار) ـ باستثناء تدخلات «الريس على» لوصل حركات الشخصية والاعيب حتى تنتهى من دورها ـ أتاح ذلك الفرصة لبيان مهارة المحايل ، وقدرته على عرض قائمة كبيرة جدا . هى :

غريب : **الساسانى المحتال** .
عجيب الدين : **الواعظ المنافق** .
حريس : **ملاعب الحيات والثعابين**
عسيلة المعاجينى :
نباته العشاب : **بائعا الأعشاب الطبية والمعاجين**
مقدام الأسى : **الحلاق** .
حسون الموزون : **لاعب الأكروبات** .
شمعون المشعوذ : **الحاوى خفيف اليد** .
هلال المنجم : **قارئ الطالع** .
عواد القرامطى : **بائع الحجاب والخرز** .
شبل السباع : **مروض الأسود** .
مبارك الفيال : **مروض الفيلة** .
أبو العجب : **لاعب بأحذى** .
أبو القطط : **مروض الفار والقط** .
زغبر الكلبى : **مدرب الكلاب** .
أبو الوحوش : **مدرب الدبة** .
ناتو : **المنولوجست السودانى** .
شدقم البلاع : **بالع السيوف** .
ميمون القراد : **مرقص القرد** .
وثاب البختيارى : **البهلوان** .
جراح المنبل : **المشعوذ** .
جهاد : **صاحب المشاعل والنار** .
عساف الحادى : **جمال** .

لذلك تختم كل شخصية من هؤلاء حديثها بطلب العطاء . حتى إن عجيب الدين الواعظ المرتزق يحدد عطيته بسكين يبرى به الأقلام . أو بقميص . أو حتى بمنديل يمسح به الوجه .[25] ويظهر مصطلح «التسول» على لسان شمعون المشعوذ : «**قل يامعلم أطعمنى نقل الكرام ... هات ولاعار على من أبطأ . واخلف على من أعطى**»[26] وعلى لسان هلال المنجم «**فهذا ما دل عليه الطالع المنحوس . فاكرم الطالع ولو باربع فلوس**»[27] وقول (القردانى) «**ياسراة الناس . ارحموا من رزقه على يد هذا القرد . وهذا النسناس**»[28] . على لسان جمال المشاعل :

- **هات أخلف الله عليك بالعطا المبذل**
جدلى بما وعدتنى بحق مولاى على[29]

حتى يصل الطلب والتسول إلى اتفه الأشياء على لسان عساف الجمال : «**من مديده إلى بمعروف . ولو بخيط صوف . او بكف من الشعير . فى علف هذا البعير . رزقه الله فى هذا العام . الحج إلى بيته الحرام . وزيارة قبر النبى عليه افضل الصلاة والسلام**»[30]

ويكشف هذا الإلحاح من كل شخصيات البابة على طلب العطاء ، عن ضيق ذات اليد . عند هذه الشريحة . ابتداء من رجل الدين إلى اصحاب أدنى المهن . و«**ابن دانيال**» يضمن هذه البابة نفاقه لمن يعيشه ادباء عصره ، ويبدو ذلك فى قوله فى ختام البابة :

وإلى وجدى وشانى وفنى
غريب غريب غريب غريب[31]

وقد كان من أثر رغبة المبدع والراوى فى التنبيه على سوء الأحوال .

أن تحولت البابة إلى مشاهد منفصلة (خمسة وعشرين مشهدا) تبرهن على قدرة المخايل . وقد اختفى الحوار نهائيا هنا . وحين يستعان بصوت الراوى لايحدث حوار . بل يربط المشاهد بتعليق سريع . والصراع باهت جدا . فلا درامية فى هذه البابة ، بل هى رصد لشريحة اجتماعية ساء حالها كما ساء حال المؤلف .

وتميزت هذه البابة بالهجوم على الوعاظ . كرمز لرجال الدين . ولكن المؤلف يتخفى وراء الاستشهاد بالقرآن والحديث ، وطلب المغفرة فى الختام . حتى لايستعدى السلطان ورجال الدين عليه . وتعد بابة عجيب وغريب أقرب البابات إلى روح بطل المقامة (المغترب ، المحتال) على لقمة العيش .

أما البابة الثالثة «**المتيم والضائع اليتيم**» فتكمل رؤية الكاتب الجمالية لنفسه وللعالم حيث تكتمل ثلاثية طيف الخيال ، عارضة لقصة حب شاذةبين رجل تركى وبين المتيم . يعرض خلالها المؤلف الحب والعشق بين رجلين (وكان ذلك شائعا فى عصره) . لكننا نحس أن هذه البابة ألصق بالبابة الثانية ، لأنها تعرض بعض المشاهد الترفيهية ، كعراك الديكة ، ومناطحة الكباش والثيران ، وهى مشاهد تظهر براعة المخايل أكثر مما تعرض تمكن المؤلف نفسه . لذلك فإن دراسة خيال الظل يجب أن تراعى ثلاثة أطراف : المؤلف ، الراوى (المخايل) ، المتلقى . لأنهم يؤلفون النص من جديد ، ويجعلونه قابلا للنمو والحركة حسب تغير أحوالهم . ومن ثم يكون النص المكتوب مشروع عمل ، وليس نصا نهائيا .

ويتضح هذا من خلال :

- تدخل «**الريس على**» بالسؤال السريع ليربط بين المشاهد بعضها ببعض ، من ناحية ، وبين المشاهد والجمهور ، من ناحية أخرى .
- حديث الشخصية إلى الريس على حتى يكون واسطة بينهم وبين الجمهور .
- تعليقات المؤلف «**ابن دانيال**»حول تجاوب الجمهور (أو الصالة) مع مايحدث .
- إضافة موضوعات الجنس على اختلاف أنواعها ، إرضاء للجمهور .

وتنتهى البابة الثالثة بالتوبة والندم كذلك . وتكتمل الرؤية الجمالية للذات ، البادية فى حالة فقر واغتراب عن العالم والغارقة فى ماخور الجنس والشذوذ فى مجتمع متفتت البنية .

كما تكتمل أيضا رؤيته للعالم الاجتماعى المتناقض ، الذى حول وظيفة خيال الظل الترفيهية إلى أداة للتغيير الاجتماعى على عدة مستويات :

المستوى السياسى : ويتمثل فى نقد المماليك ، إما من وراء «**قناع**» البابة الأولى : شخصية «**الأمير وصال ، الجندى المملوكى**»، صاحب المغامرات المقززة ، وإما بالتصريح مباشرة بعيثهم فى البلاد .

يقول فى «عجيب وغريب» «اللهم أعذنا من همزات الشياطين ، وسخط السلاطين»[٣٢] وفى بابة «المتيم» يقول :

أهلا وسهلا بطلعة الديك كأنها عروة الصعاليك
أتى بتاج كأنه ملك بين دجاج مثل المماليك
رأيته إذ يسير من ذنبه كأنه الصالح بن رزيك

ونجد ابن دانيال يوظف السخرية المرة فى النقد السياسى ، حين يقرن الاستعاذة من الشياطين ومن سخط السلاطين ، فى سياق ماكر لايحاسب عليه ، وفى الأبيات يأتى بالصعاليك والمماليك والصالح بن رزيك فى سياق واحد ، تفهم دلالته على الوجهين السيىء والحسن ، هروبا من السلطة السياسية ورقابتها .

وعلى المستوى الدينى الاجتماعى ينقد ابن دانيال رجال الدين فى مظاهرهم الكاذبة . وبخاصة حينما يعلو عجيب الدين المنبر ويعظ الناس فى حديث طويل يكشف سياقه دلالات كذبه ونفاقه . وعجيب الدين هو رجل الدين المحافظ على شكله ، المفرط فى جوهره . وقد أشاعوا روح التواكل بين الناس ، حتى إن الحرافيش «**عرفوا سر الحشيش ، لأنهم ذاقوا بها لذة الكسل ، وهربوا من نصب العمل**»[٣٣] ويكتمل النقد الاجتماعى – كما ذكرنا – باستعراض حالة هؤلاء الفقراء .

ومع إشاعة جو الجنس ، وتعرية قاع المدينة «**القاهرة**» ، نجد المؤلف يحمى نفسه بالتراث ، حين يتخذ من أسلوب الخطبة والوعظ (السائد) هيكلا لباباته ، وحين يقرن الأشياء المقززة بالتوبة والحج ليتخلص من اضطهادرجال السياسة ورجال الدين المسيطرين على تشكيل العقلية العربية فى ذلك الزمان .

الأسلوب والطراز (اللغة) :

لايقتصر خيال الظل فى جذب المتلقى على المخايلة ، والجنس ، بل تميز الأسلوب فيه بطراز خاص ، ميز العصر كله ، وهو الاتجاه إلى التلاعب اللغوى بالألفاظ ، من خلال السجع ، والجناس ، والطباق ، والتورية ، واختيار الألفاظ ذات الجرس ، الذى يشد الآذان ، فيضيف المتعة الأدبية إلى متعة «**الفرجة**»،ويراعى المؤلف فى نفس الوقت نوعية المتلقى ، فنجد العامية مختلطة بالفصحى أحيانا كثيرة ،ويستخدم ألفاظا أعجمية يحاكى بها الواقع أحيانا أخرى مما يشى بالجو الشعبى ، الذى ترك آثاره فى تراكم الصفات ، والاستفادة من القص الشعبى ، ذلك أن «**القهوة المصرية الصميمة هى التى كانت تستقدم لاعبى خيال الظل ، وفى الأغلب الأعم ، فإن طبقة التجار وبعض أصحاب الحرف هى التى تعمرها**..»[٣٤] يفسر لنا المزج المتعمد بين العامية والفصحى ، وإن كانت العامية تأتى فى الحوار فقط ، وإذا جاءت فى السرد فإنها تأتى محاكاة للهجة أعجمية ، أو وصفا لأصوات الآلات الموسيقية وهذا الأمر يفسر أيضا وجود الألفاظ والصيغ الصرفية الغريبة .

وتتجه البنية الأسلوبية فى البابات إلى وظيفة مهمة ، هى إبراز الواقع المتناقض،لهذا يغلب الطباق والمقابلة على أسلوب البابات كلها ، لينقل الواقع ، ويعريه ، ويعكس فى الوقت نفسه – نمطا أسلوبيا سائدا . يقول ابن دانيال : «**وفى الهزل راحة من كلال الجد ، والنحس يظهر السعد ، وقد يمل المليح ، ويحب القبيح** ..»[٣٥] وهو يستخدم السجع

والجناس والطباق والتورية ، ويجمع كل هذا فى فقرات كثيرة . ومن ذلك قول الأمير وصّال «مال المال ، وحال الحال ، وذهب الذهب : **وسلب السلب ، وفضت الفضة ، وقعدت النهضة ، وفرغت الكاس بطون الأكياس ، وبعت العقار ، برشف العقار** ...»[٣٦] وأمثلة هذا منتشرة فى ثنايا البابات .

وهنا نلمح إلى الأشكال الشعرية التى استخدمها ابن دانيال . والتى تمثلت فى المقطوعة القصيرة ، والقصيدة الطويلة . والموشحة ، والزجل . ويلاحظ أنه كان يخرج ماعنده من شعر فى كل مناسبة . بل أحيانا يورد الشعر بغير مناسبة . وعموما يتسم هذا الشعر ببساطة تركيب الجملة على المستوى النحوى ، والمحافظة على الوزن والقافية ، وتعدد الموضوعات فى داخل النص الواحد .

وتجدر الإشارة هنا إلى تأثير الأدب الشعبى على هذه البابات فى أسلوب تقديم الشخصية وربطها بالمتلقى حين تقدم نفسها للجمهور . وحين تصف نفسها فى مبالغة تضخم صورتها فى ذهن المتلقى[٣٧] .

وبعد ، فهل نستطيع أن نضع خيال الظل ضمن التراث المسرحى العربى بوصفه جذرا خرجت منه دراما النص فيما بعد ؟ خصوصا بعدما عرضنا لتشكيله ، ووظيفته ؟ ! نقول إن خيال الظل نوع خاص من المسرح ، ناسب مرحلة تاريخية وجمالية فى حياة المسلمين . الذين كانوا يرفضون كل شكل جديد للفن ، رغبة فى المحافظة على إبداعات ارتبطت بالأوضاع العامة والمؤسسات الاجتماعية والسياسية القائمة منذ العصر الجاهلى ، ثم فى المرحلة الإسلامية الممتدة حتى الآن . لقد وجدنا فى بابات ابن دانيال النص المرتبط بالجمهور، لكننا بالمقياس الغربى لم نجد فيه الصراع واضحا (وهو جوهر العمل المسرحى) وإن كنا قد ألمحنا إلى درامية العمل . كما اختفى الحوار . الأداة الأولى للكاتب المسرحى . داخل هذه النصوص . على نحو غلب الصوت الواحد . صوت الراوى أو المؤلف .

لهذا يمكننا أن نزعم أن خيال الظل يمثل (حالة تمسرح) من حيث وجود نص منفذ أمام جمهور يشارك فيه ويطوره (فى حين اختفت ملامح المسرح بمفهومه الغربى) . ومن هنا كان خيال الظل هو مسرح العصور الإسلامية . التى منعت التمثيل البشرى فى عقيدة أهل السنة . فجاء التمثيل غير مباشر عن طريق وسيط من الفنون التشكيلية التى ازدهرت فى تلك العصور . لكنه مهّد الجمهور ـ مع السير الشعبية ـ لتقبل الأداء الدرامى . وخلق نوعا جديدا من المستهلكين للفن ، الذين يجلسون فى مكان يذهبون اليه قاصدين المتعة والموعظة . فقدم اليهم ذلك من خلال أسلوب يقترب من أسلوب الوعظ الدينى ومن الأسلوب اللغوى للمقامة .

• **هوامش**

المصادر :

إبراهيم حمادة : خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال . الهيئة المصرية للكتاب . ط (١) ١٩٦١

المراجع :

(١) بريخت . المسرح الملحمى . ترجمة جميل نصيف . وزارة الإعلام . العراق . ١٩٧٧ صـ ١٠٩ .
(٢) محمد كامل حسين ، مجلة الإذاعة عدد (١٠٤٣) سنة ١٩٥٥ . وانظر إبراهيم حمادة . «خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال» صـ ٤٣ .
(٣) محمود رزق سليم ، عصر سلاطين المماليك ونتاجه العلمى والأدبى ـ الجماميز ١٩٦٢ ، صـ ٢٩٣ .
(٤) أدونيس ، زمن الشعر ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧٤ ، صـ ١٩٧ .
(٥) على أبو زيد ، تمثيليات خيال الظل ، رسالة ماجستير . آداب القاهرة ، رقم (٨٢٢) صـ ٢٩٧ .
(٦) تفرقت مصادر البابات المخطوطة فنجد بابات ابن دانيال . تحت اسم طيف الخيال . مخطوطة بدار الكتب المصرية رقم ٥٣٥٦ . وجده المستشرق «بول كالا» الألمانى ١٩٠٩ م مع شخص يسمى درويش القصاص من مخطوطات تحت عنوان (ديوان كلس) . وأشار لذلك على أبو زيد فى رسالته السابقة الذكر صـ ١٤٣
(٧) محمد زغلول سلام ، الأدب فى العصر المملوكى . الدولة الأولى ، دار المعارف الطبعة الأولى ، صـ ١٦ .
(٨) يلاحظ العلاقة بين البابات المتعلقة بالعادات الاجتماعية . وبين المسرحيات الأولى التى أشار إليها بلزونى ووجدها فى شبرا ١٨١٥ . انظر على الراعى . المسرح فى الوطن العربى ، صـ ٣٣ .
(٩) محمد زغلول سلام . الأدب فى العصر المملوكى صـ ٢٧٩ .
(١٠) انظر ، جابر عصفور ، الإحيائية والإحيائيون . محاضرات مصورة بكلية الآداب جامعة القاهرة ١٩٨١ ، من صـ ٥٩ ـ ٦٠
(١١) نفسه ، صـ ٦٠
(١٢) إبراهيم حمادة ، خيال الظل . صـ ١٤٤ .
(١٣) المرجع السابق صـ ١٤٨ ـ ١٤٩
(١٤) جابر عصفور . الإحيائية والإحيائيون . صـ ٩٣
(١٥) جابر عصفور . الإحيائية والإحيائيون . صـ ٦٤ . وانظر أدونيس . الثابت والمتحول طبعة أولى من صـ ١٦٥ .
(١٦) عبد المنعم تليمة . مداخل إلى علم الجمال الأدبى . دار الثقافة الجديدة ١٩٧٨ . صـ ٣٩ ، وانظر مابعدها فى تحديد ماهية المثل الأعلى الجمالى .
(١٧) إبراهيم حمادة . خيال الظل . صـ ١٤٤
(١٨) طيف الخيال ، إبراهيم حمادة . صـ ١٨٦
(١٩) طيف الخيال ، صـ ١٤٥
(٢٠) عبد المنعم تليمة . مقدمة فى نظرية الأدب . دار الثقافة . ١٩٧٣ . صـ ١٥٤ .
(٢١) نفسه
(٢٢) عجيب وغريب ، إبراهيم حمادة . صـ ١٨٨
(٢٣) المرجع السابق صـ ١٩٢ / ١٩٣
(٢٤) نفسه صـ ١٩٧
(٢٥) انظر ، عجيب وغريب صـ ٢٠٠ ـ ٢٠١
(٢٦) نفسه صـ ٢٠٨
(٢٧) نفسه ص ٢١٠
(٢٨) نفسه صـ ٢٢٣
(٢٩) نفسه صـ ٢٢٦
(٣٠) نفسه صـ ٢٣٠
(٣١) نفسه صـ ١٣١
(٣٢) نفسه صـ ٢١١
(٣٣) طيف الخيال . صـ ١٤٩
(٣٤) عبد الحميد يونس . خيال الظل . المكتبة الثقافية عدد (١٣٨) صـ ٤٥ .
(٣٥) طيف الخيال صـ ١٤٩ .
(٣٦) نفسه صـ ١٦٧ .
(٣٧) انظر هذا الوصف فى حديث الأمير وصال صـ ١٥٤ من كتاب إبراهيم حمادة السابق الإشارة إليه .



الأسطورة
الواقع السياسى

فؤاد دوارة

لايحتاج الباحث إلى جهد كبير ليؤكد اهتمام توفيق الحكيم منذ زمن بعيد بالحضارة المصرية القديمة ، وبأسطورة إيزيس وأوزيس بصفة خاصة ؛ فأقدم محاولاته المسرحية التى أمكن العثور على مخطوطتها هى أوبريت فرعونية بعنوان « أمينوسا » ؛ [١] كتبها حوالى سنة ١٩٢٢ .

وفى رواية « عودة الروح » ، التى كتبها فى سنة ١٩٢٧ ، إشارة ترجع بإعجابه بإيزيس إلى مرحلة الدراسة الثانوية . فمحسن بطل الرواية ، الذى يحمل كثيرا من ملامح الكاتب النفسية والعاطفية ، لايجد فى أشد لحظات انبهاره بجمال حبيبته « سنية » من يشبهها بها غير إيزيس [٢] .

إن « عودة الروح » ليست سيرة ذاتية للكاتب ، ولكنها رواية ذاتية تستلهم كثيرا من وقائع حياته ، وتقدم ـ على حد تعبيره ـ « صورة عامة لتطوره الفكرى والعاطفى » (٣) . ومن ثم يصح أن نستدل من هذا التشبيه على قديم افتتانه بجمال إيزيس وشخصيتها ؛ فقد شبه بها حبيبته فى الرواية عدة مرات ، كما شبه سعد زغلول زعيم ثورة ١٩١٩ بأوزيريس ، بل اعتمد فى إقامة البناء الفكرى للرواية على أسطورة بعث أوزيريس . ذلك أن روح الحضارة المصرية القديمة كامنة فى أعماق الشعب المصرى [٤] ، وما ثورة سنة ١٩١٩ إلا « بعث » لهذه الروح الكامنة ، كما بعثت الروح فى جسد أوزوريس الممزق .

« ها هى مصر التى نامت قرونا تنهض على أقدامها فى يوم واحد . إنها كانت تنتظر ـ كما قال الفرنسى (عالم الآثار) ـ تنتظر ابنها المعبود ، رمز آلامها وآمالها المدفونة ، يبعث من جديد .. وبعث هذا المعبود من صلب فلاح ...

« ما غابت شمس ذلك النهار حتى أمست مصر كتلة من نار ، وإذا أربعة عشر مليونا من الأنفس لا تفكر إلا فى شىء واحد : الرجل الذى يعبر عن إحساسها .. والذى نهض يطالب بحقها فى الحرية والحياة ، قد أخذ ، وسجن ، ونفى ، فى جزيرة وسط البحار ..

« كذلك (أوزوريس) الذى نزل يصلح أرض مصر ويعطيها الحياة والنور ، أخذ وسجن فى صندوق ، ونفى مقطعا إربا فى أعماق البحار .. » [٥]

وقد لخص الكاتب مضمون هذا الجزء من « عودة الروح » فى عبارة من « كتاب الموتى » وضعها على غلافه :

« انهض .. انهض ياأوزيريس »
« أنا ولدك « حوريس » .
« جئت أعيد إليك الحياة .. »
« لم يزل لك قلبك الحقيق »
« قلبك الماضى .. »

ولخص مضمون الجزء الأول بعبارة أخرى منقولة عن المصدر ذاته :

« عندما يصير الزمن إلى خلود .
سوف نراك من جديد .
لأنك صائر إلى هناك .
حيث الكل فى واحد .. »

وفى تذييل مسرحية « إيزيس » يقول الحكيم :

« منذ تأليف مسرحية « شهرزاد » حوالى ١٩٣٠ وشخصية (إيزيس) تتهيأ للظهور يوما .. وقد ورد ذكرها بالفعل فى نصوص تلك المسرحية القديمة ، لما بين المرأتين من وشائج الشبه فى علاقة كل منهما بزوجها . كلتاهما قد فعلت شيئا مجيدا من أجل زوجها . » [٦]

وقد ورد ذكر « إيزيس » فى مسرحية « شهرزاد » الذى يشير إليه

الحكيم ، فى المشهد السادس على هذا النحو :

«**شهريار** :مسكين ياقمر .. ظلها كان يتبعك فى كل أرض .. وصورتها كنت تتعرفها فى كل مكان .. ألا تذكر صيحتك التى دهت الجميع أمام صورة إيزيس فى مصر ؟

قمر : إيزيس ؟

شهريار : أنسيت ؟

قمر : إنك أنت الذى قال إن إيزيس تشبهها .

شهريار : لست أجحد هذا .. لكن ..

قمر : أو تمنعنى من إبداء عجبى لمشابهة خارقة للعقل ؟ ..»[7]

وإذا جاز أن نتصور نوعا من الشبه بين «**سنية**» و«**إيزيس**» فليس من السهل تصور هذه المشابهة «الخارقة للعقل» بين «**إيزيس**» **وشهرزاد**» ؛ لأن «**شهرزاد**» ليس لها صورة معروفة يمكن مقارنتها بصورة «**إيزيس**» . لذلك نرى أن هذه المشابهة لا وجود لها إلا فى ذهن الكاتب الذى تمثل فى إيزيس صورة المثل الأعلى لجمال المرأة المادى والمعنوى ، ومن ثم جسد ملامحها فى كل امرأة أعجب بها ، سواء أكانت «**سنية**» أم «**شهرزاد**» أم الزوجة الفاتنة بطلة روايته «الرباط المقدس» .

وفى سنة ١٩٣٣ نشر **توفيق الحكيم** أولى مسرحياته وهى «**أهل الكهف**» ، ونشر كذلك ثلاث مقالات عن الحضارة المصرية القديمة : الأولى بعنوان «الخلق»[8] ، حلل فيها خصائص الفن المصرى القديم ، وقارن بينه وبين الفنين العربى والإغريقى ؛ والثانية بعنوان «**مناجم الفن المصرى**»[9] ، أوضح فيها تصوره الأساسى للمأساة المصرية ، وقارنها بالمأساة الإغريقية ، وذهب إلى أنه كتب «**أهل الكهف**» مدفوعا بالرغبة فى تأليف مأساة مصرية مستمدة من روح الحضارة المصرية القديمة . وقد أكد هذا المعنى نفسه فى إحدى رسائل «**زهرة العمر**» ، التى نرجح أنه كتبها فى الفترة نفسها ، فقال إنه تأثر فى «**أهل الكهف**» بالحضارة المصرية القديمة .[10]

والمقال الثالث نشره «**الحكيم**» عن الحضارة المصرية القديمة سنة ١٩٣٣ بعنوان «البعث» ، واستهله بنص من أناشيد **حوريس** كما جاء فى «**كتاب الموتى**» ، ثم ربط فكرة البعث الدينية بالبعث الوطنى السياسى الذى يرجوه لبلاده .[11]

ومرة أخرى نلتقى **بإيزيس وأوزوريس** فى كتابات «**الحكيم**» من خلال رسالة طويلة كتبها «راهب الفكر» ــ وفيه ملامح كثيرة من «**الحكيم**» نفسه ــ إلى صديقته الزوجة الفاتنة التى توشك أن تنزلق إلى الخيانة فى رواية «**الرباط المقدس**» .تقول الرسالة :

«صديقتى ...

هنالك امرأة أحبها كثيرا .. لأنها أيضا على مثالك وإن كنت لا أرى لها جمالك ؛ فإن تماثيلها أو صورها المنحوتة فى جدران معابدها لا تنقل إلينا غير جمال فنى ، لا يمكن أن نرتب عليه أى صلة بجمالها الطبيعى ... تلك هى «إيزيس» المصرية ... لا أريد أن أتعرض للجانب الدينى أو الإلهى فى أسطورتها .. فالذى يعنينى فيها هو جانب الزوجة . إن وفاءها لزوجها «أوزيريس» لمعجزة فى تظرى من معجزات القلب الإنسانى ..»[12]

وتمضى الرسالة لتروى تلخيصا وافيا للمسرحية فى ثمانى صفحات ، يكاد يكون التخطيط الأولى للمسرحية ، فقد وردت فيه معظم أحداثها ، وبنفس الترتيب تقريبا ، وإن دخلها بطبيعة الحال قدر من التعديل والإضافة يتفق مع طبيعة البناء المسرحى من ناحية ، والمضمون السياسى الحديث الذى حمله لها من ناحية أخرى .

ونلاحظ على هذا التلخيص كذلك أنه تجاهل نهائيا «الجانب الدينى أو الإلهى» من الأسطورة ، وأبرز الجانب الإنسانى المتمثل فى وفاء الزوجة ، وهو نفس الاتجاه الذى سيغلب على المسرحية أيضا .

ومن المرجح أن الكاتب قد اعتمد فى هذا التلخيص على مصدر واحد هو كتاب «**إيزيس وأوزيريس**» للمؤرخ اليونانى **بلوتارخوس** ؛ لأن التفصيلات التى اعتمد عليها لم نعثر عليها مجتمعة إلا فى هذا المصدر ، وبنفس الترتيب تقريبا ؛ وهو فى الحقيقة أوفى المصادر التى أوردت الأسطورة ؛ فقد كان **بلوتارخوس** «.. أول من عرف العالم منذ بداية التاريخ الميلادى بهذه الأسطورة ، فسرد حوادثها سردا يكاد يكون كاملا بينما اقتضبتها النصوص المصرية القديمة ؛ ونثرتها مبعثرة على جدران الأهرام ، وجوانب التوابيت وصفحات البردى ، واللوحات الجنازية .»[13]

كل هذه الشواهد تؤكد أن شخصية **إيزيس** كانت تتهيأ حقا للظهور فى عمل فنى **للحكيم** ، ولكن ليس منذ سنة ١٩٣٠ حين كتب «**شهرزاد**» فحسب ، بل قبل ذلك بعدة سنوات كما تبينا . ترى ما الذى أخرها كل هذه السنوات ، بالرغم من انشغاله الواضح بها ؟

إن مزاج الفنان كالطائر الطليق ، لا يمكن قسره على علاج موضوع معين فى وقت محدد . وقد تكفى هذه الحقيقة وحدها لتفسير تأخر الحكيم فى علاج أسطورة إيزيس فى مسرحية حتى عام ١٩٥٥ ؛ ولكن ثمة حقيقة أخرى قد يكون لها أثرها فى هذا التأخير ؛ فأسطورة **إيزيس وأوزوريس** ــ شأن غالبية الأساطير المصرية القديمة ــ يكتنفها كثير من الغموض والاضطراب ، وتتعدد فيها الروايات والتفسيرات ؛ بل تتعارض ، وما زال علماء الآثار حائرين ومختلفين فى حل رموزها والربط بين أجزائها الممزقة . يقول د. **لويس عوض** :

«.. الروايات فى قصة **أوزيريس** كثيرة ومصادرها متعددة ؛ فمنها ما هو قديم قدم الأهرام ، أى يرجع إلى خمسة آلاف سنة مضت ؛ وهذا ما جاء بكتاب الموتى ، وهو ما يعرف أحيانا بنصوص الهرم ؛ ومنها ما هو حديث جدا ، يرجع تاريخه إلى ألفى سنة ، وهذا ما جاء فى كتاب المؤرخ اليونانى بلوتارك واسمه «**إيزيس وأوزوريس**» ، وهو من آثار القرن الأول بعد الميلاد ..

«أما ما جاء فى (**كتاب الموتى**) من صلوات ونقوش جنائزية فهو غامض ولا سبيل إلى ربطه فى قصة واحدة واضحة . فلا مناص إذن من الاعتماد على رواية بلوتارك اليونانى لأسطورة إيزيس وأوزيريس . ولكن مع الاحتياط الشديد ..

ولهذا الاحتياط أسباب كثيرة ؛ منها أن **بلوتارك** يونانى يروى أشياء مصرية ، فلعله قد فهمها ولعله لم يفهمها ، ولعله نقلها بأمانة ولعله حورها بما يفهمه أهل لغته وجنسه . كذلك منها أن **بلوتارك** قد روى أسطورة **أوزيريس** فى زمن متأخر ، ولعل الأسطورة ذاتها قد تغيرت وتجددت فى آلاف السنين السالفة لعصره ؛ فهو لم يرو الأسطورة الأصلية وإنما روى صيغة منها يعرفها المتأخرون . ولكن شواهد الحال تدل على أن بلوتارك قد روى جوهر الأسطورة مهما كانت تفاصيلها قد تحورت من زمان إلى زمان ، ومن مكان إلى مكان . »[١٤]

فلعل هذا الغموض والاضطراب كانا من العوامل التى أخرت معالجة « الحكيم » لها كل هذه السنوات ، وهو الحريص على دراسة موضوعه وقراءة كل ما كتب عنه وإطالة التأمل فيه والاحتشاد له قبل أن يقول كلمته فيه ، فما بالك إذا كان هذا الموضوع هو « **إيزيس** » الحبيبة إلى نفسه منذ الصبا .. بل الحبيبة إلى نفس كل مصرى .. بل كل مثقف ..

* * *

نشرت المسرحية فى كتاب سنة ١٩٥٥ ، وعرضت على خشبة المسرح القومى فى يناير ١٩٥٧[١٥] ، فأثارت عند نشرها وعند عرضها مناقشات عدة ، لعل أجداها ذلك الحوار الذى دار بين د . **لويس عوض** ود . **محمد مندور** حول مدى الحرية المسموح بها للكاتب فى التصرف فى جوهر الأسطورة وتفصيلاتها .

فذهب الأول إلى أننا يجب « **أن نتحرز بعض الشىء من التوسع فى الاجتهاد فى سبيل الفن ، حتى يثبت لنا بالدليل الفنى القاطع أن المجتهد أهل لذلك ، فلا نعطى هذا الحق إلا للقادر على احترامه وعلى الإفادة من ممارسته معا ، خشية أن يمارسه كل من لا يعرف الحدود فترتكب الجرائم باسم الفن**

« ولما كان **توفيق الحكيم** ممن يسنون قوانين المسرح المصرى بما يضعونه من نماذج فنية ، فقد كنا نأمل فيه أن يضرب المثل لمحتذيه ولمن يتلقون الفن على يديه ؛ فلم كل هذا التوسع فى الاجتهاد ولو فى التجربة الأولى على أقل تقدير ؟

أما اجتهاد الفنان فى سبيل الرأى فلا نقره فى العمل الفنى ؛ لأن العمل الفنى ليس منبرا للتبشير برأى معين ، ولا منصة تدار منها مناظرة بين أشخاص المسرحية ، وإنما هو تعبير بالفكر وبالفعل وبالقول عما فى الحياة المركبة من تناقض وصفاء ، أو من صراع وسلام . وتحوير القصص القديم أو مادة الأساطير لإثبات رأى من الآراء جناية على ذات الفن أكبر من تحويرهما فى سبيل الخلق الفنى الجديد » .[١٦]

وعلى العكس من ذلك رأى الدكتور مندور أن « **توفيق الحكيم** فى مسرحية إيزيس قد أراد ــ وله مطلق الحرية فيما أراد ، بل له الشكر على ما أراد ــ أن ينزل بالأسطورة القديمة من غياهب السماء إلى وضح الأرض ؛ وهو لا يريد أن يرى فى إيزيس آلهة خرافية تحمل من نسر يرمز لروح **أوزوريس** على نحو ما ترمز الحمامة للروح القدس فى المسيحية ، بل يريد أن يجعل منها المرأة المصرية كما كانت فى عهد الفراعنة ، وكما لا تزال حتى اليوم .. »[١٧]

وأكد د . مندور أن **توفيق الحكيم** « لو حاول الاحتفاظ بالأحداث الأسطورية كما هى وبرموزها لجاءت مسرحيته على أكبر تقدير مجرد تعليقات فكرية على الأسطورة ، ولما أتى الحكيم بجديد يذكر فى مسرحيته التى نعتبرها من خير ما كتب من مسرحيات ، فضلا عن أن الاتجاه الواقعى الذى اختاره قد جعل مسرحيته قابلة للتمثيل على خشبة المسرح ، بل ضمن لها إقبالا جماهيريا معقولا .. »[١٨]

وأيد **عبد الرحمن صدقى** هذا الرأى الأخير ودافع عن حرية الكاتب فى التصرف فى الأسطورة كما يشاء ، ومما قاله :

« إذا كان من النقاد من يجيزون للمؤلف المسرحى أن يتصرف فى أحداث التاريخ بالتقديم والتأخير ، واصطناع بعض التبديل والتغيير ، فما أرى بعد ذلك للنقد سبيلا إلى الإستاذ الحكيم إذا هو تصرف فى أسطورة من أساطير الأولين ليجعل منها مسرحية لا تمت بصلة إلى تمثيليات « **الأسرار** » الدينية الحافلة بالخوارق غير الطبيعية ، التى شاعت فى الأزمنة القديمة والعصور الوسطى . وحسب مؤلفنا المسرحى أنه احتفظ لأشخاص الأسطورة بصفاتهم الواردة فى النصوص والمأثورات .

ومن ذلك ما أظهرته **إيزيس** ــ وهى أحب الآلهة القديمة ــ من اعتماد على ما فى طبيعتها النسوية من المكر والدهاء والخديعة ، لبلوغ غرضها فى نصرة ولدها » .[١٩]

ولعل الرأيين الأخيرين أن يكونا أقرب إلى الصواب حينما يتيحان للكاتب حرية التصرف فى وقائع الأسطورة ، بحيث يستطيع أن يضفى عليها مضمونا جديدا يعالج القضايا والمشكلات التى تثقل ضمير العصر . فهذه الحرية أجدى بلا ريب على الحياة والفن من الالتزام الحرفى بأدق تفصيلات الأسطورة ورموزها القديمة الذى طالب به الدكتور لويس عوض ؛ لأن هذا الالتزام لن يسفر فى أحسن الأحوال إلا عن صياغة جديدة للأسطورة القديمة . فإذا كانت الأسطورة متعددة الروايات ، حافلة بالتفصيلات والرموز التى اختلف الدارسون فى تفسيرها وتأويل مدلولاتها ، كأسطورة إيزيس وأوزو ريس ، فان الكاتب المعاصر يحار ، ولا يدرى بأى هذه التفسيرات والتأويلات يلتزم ، وأيها يترك لكى لا يتعرض للوم اللائمين .

* * *

ولقد استخدم **توفيق الحكيم** هذه الحرية فى علاج **أسطورة إيزيس وأوزيريس** ، فتصرف فى مضمونها العام ، وحذف كثيرا من تفصيلاتها ، وأضاف إليها تفصيلات أخرى من ابتكاره . ولكنه لم يفعل ذلك إلا بعد دراسة دقيقة شاملة لمختلف روايات **الأسطورة وتفسيراتها فى** كثير من المصادر ،[٢٠] واختار من كل مصدر ما يلائم **مضمونه الجديد** الذى احتفظ بجوهر الأسطورة ، بعد أن أضفى عليه مفهوما سياسيا معاصرا . وإذا كان قد احتفظ ببعض تفصيلات الأسطورة الأصلية ، فقد جردها فى الوقت نفسه من مدلولاتها الخرافية الخارقة للطبيعة ، كما

استعان ببعضها الآخر فى إدخال ما ارتآه من تعديلات على سير الأحداث وبناء الشخصيات .

وقد قرر هذه الحقيقة بشكل موجز فى مستهل بيانه الملحق بالمسرحية ، حيث يقول :

« ليس المقصود هنا تصوير الحياة الفرعونية ، أو بسط العقائد المصرية القديمة ، بل المقصود هو إبراز أشخاص الأسطورة إبرازا جديدا إنسانيا ، وتخريج معناها على النحو المفهوم فى كل عصر ، وفى العصور الحديثة على الأخص . » [٢١]

وهذا الذى يشير إليه « الحكيم » هو الأساس الذى أقام عليه تصوره الحديث لأحداث الأسطورة ، واستند إليه فى إجراء التعديلات التى أدخلها عليها .

ويزيد د . **حسين فوزى** هذا الأساس وضوحا بقوله :

« .. **مؤلف** « إيزيس » لم يترك لدينا شكا ، لا فى نص روايته ، ولا فى خاتمته ، فى أنه اقتطع من أشخاص الأسطورة الدينية الآلهية الشطر الإنسانى المحض ، فجعل من « **إيزيس** » فلاحة ، ومن زوجها مزارعا ممتازا ، ومن أعداء أوزيريس صورا للشر والحسد والطمع والوصولية ، ومن الشعب شعبا لا أكثر ولا أقل ، سريع التأثر بمظاهر الأشياء ، سهل القياد لمن يداهن غرائزه ورغباته ، ولكنه ناصر للحق عندما ينبلج صبح الحقيقة أمام عينيه .. » . [٢٢]

وحتى هذا التعديل الكبير الذى جرد الأسطورة من كل عناصرها الخارقة للطبيعة ، أو بتعبير أدق ، من كل عناصرها الأسطورية ، نستطيع أن نجد له سندا قويا فى رواية « **بلوتارخوس** » للأسطورة وبعض تعليقاته عليها ، مثل قوله عن المصريين القدماء : « لم تحو شعائرهم أى شىء غير معقول أو خيالى ، أو خرافى ، كما يعتقد بعض الناس ، ولكن لبعضها أسسا خلقية وعملية ، بينما لا يفتقر بعضها الآخر إلى مغزى تاريخى أو طبيعى .. » . [٢٣] وكذلك قوله :

« .. لذلك إذا سمعت يا « كليا » ما يحكيه المصريون عن جولاتهم ، وتمزيق أجسادهم ، وعن كثير من مثل هذه الآلام ، وجب عليك أن تتذكرى ما ذكرناه من قبل ، وأن تعتقدى بأن لا شىء مما يحكى قد حدث ووقع فعلا على النحو الذى روى به .. » . [٢٤]

ويتكرر هذا المعنى فى أكثر من موضع من الكتاب ، حتى يقول قرب نهايته : « .. على المرء ألا يدرس الأساطير على أنها قصص حقيقية ، بل يجب عليه أن يأخذ من كل أسطورة القدر المناسب الذى يتفق والواقع .. » [٢٥]

وهذا الذى ذهب إليه **بلوتارخوس** تؤيده آراء كثير من المؤرخين الذين اتفقوا على أن « أوزيريس كان يعد فى بادىء الأمر ملكا عاش حقيقة على الأرض ثم قتل ، ومن ثم كان يرمز به للقوى التى تموت فى زمنه ثم تحيا ثانية ، كالنبات والنيل مثلا .. » . [٢٦]

على أن هذا كله لا يعنى أن « **الحكيم** » قد بعد كثيرا عن أصل الأسطورة أو تجاهل أى جزء من أجزائها المهمة ؛ فلعل العكس هو الصحيح ؛ فمن المتخصصين من يرى أن « الحكيم » اقتبس أهم حوادث المسرحية من رواية **بلوتارخوس** نفسه « اقتباسا يكاد يكون صادقا .. » [٢٧] ، ثم يعترض على ما جاء فى بيانه الملحق بالمسرحية من أنه لم يقصد إلى « تصوير الحياة الفرعونية أو بسط العقائد المصرية القديمة » ، ويقول :

« إننا نخالف **الحكيم** فى الشطر الأول من عبارته ، لأنه صور فى أشخاص المسرحية البارزين بعض نواحى الحياة ، والأخلاق ، والعادات المصرية القديمة ، كالصراع بين أوزيريس وتوفون على عرش مصر ، والصراع بين حورس المنتقم لأبيه **وتوفون** ، وحزن **إيزيس** الشديد عليه ، وبحثها عنه فى كل مكان ، وسحر **إيزيس** ، وقصة الوليمة التى أولمها توفون لأخيه **أوزيريس** ، وتمكنه من إغلاق الصندوق عليه وإلقائه فى البحر (غير أن **الحكيم** ابتكر هنا قصة انتشال بحارة إحدى السفن صندوق أوزيريس من البحر وبيعهم أوزيريس إلى ملك بوبلوس ــ جبيل السورية ــ وربما لجأ إلى ذلك لضرورة درامية) ، وسفر **إيزيس إلى بوبلوس** ، وعودتها من هناك به ، ومؤامرة توفون على **أوزيريس** ، وقتله إياه مرة أخرى ، وإلقاء أشلائه فى كل حدب وصوب ، وكفاح **إيزيس** فى تربية **حورس** حتى يكبر وينتقم من عمه **توفون** ، واتهام **توفون** لحوريس بأنه ابن غير شرعى **لأوزيريس** ...الخ (ثم إن « **الحكيم** » ابتكر أيضا حضور ملك بوبلوس إلى مصر ليقص على الشعب الذى يحاكم حورس ، وتوفون ، قصة صندوق أوزيريس ، فيعلم الشعب الحقيقة ، ويثور على توفون ، فيهرب طلبا للنجاة ، ويستولى حورس على عرش مصر) ... » [٢٨]

وهذا يؤكد أن « **الحكيم** » أفاد كثيرا من رواية بلوتارخوس للأسطورة ، **فهى** أكمل رواية وصلتنا لها ، برغم ما يقرره **بلوتارخوس** نفسه من أنه رواها « موجزة أشد ما يكون الإيجاز ، بعد أن حذفت منها كل ما لا يفيد وما لا لزوم له » . [٢٩]

ومع ذلك **فلم** تكن رواية **بلوتارخوس** هى المصدر الوحيد الذى اعتمد عليه « الحكيم » ؛ **ففى** المسرحية مواقف وأحداث لم ترد فى رواية **بلوتارخوس** ، ووردت فى مصادر أخرى ، لعلنا نتبين بعضها من خلال تحليلنا لنص المسرحية .

* * *

إن **أوزيريس** ليس بطل المسرحية ، ولا الأسطورة ، وإن كان المحرك الرئيسى لأحداثها ، والصراع المحتدم فيها بين **طيفون** من جهة ، **وإيزيس** وابنها **حوريس** من جهة أخرى .. وهو فى المسرحية عالم ومخترع ، « .. لولاه ما استطاع الفلاح أن يزرع ، ولا حضارتنا أن تكون .. إنه مخترع المحراث والشادوف ، ومشيد الجسور والقناطر .. » (المسرحية ، ص ١٧) .

وفى مستهل المسرحية نعلم أنه مشغول باختراع « ساقية جديدة تخرج من الماء أضعاف ما تخرج السواقى القائمة .. » ، ثم ما يلبث **أوزيريس** أن يتحول ــ مع تتابع الأحداث والمواقف ــ إلى رمز للعلم والمعرفة ، فحين يوقع به أخوه طيفون ويضعه فى صندوق براق يلقى به فى النيل ، نجد غلاما صغيرا يخاطر بحياته ويلقى بنفسه وسط التيار الجارف فى الليل

المدلهم ليعرف ما يحويه الصندوق ، ويموت شهيد حرصه على هذه المعرفة . (المسرحية ص ٣٧) .

وتصفه **إيزيس** بقولها إنه «جوهر يضيء للناس ويكتشف لهم ماينفعهم» . (ص ٥٧) وحين يباع أوزيريس للملك بيلوس باعتباره عبدا رقيقا ، فإن هذا الوضع لا يمنعه من ممارسة نشاطه العلمي على أوسع نطاق ؛ فنسمع أنه «صنع أشياء عجيبة ماكان يعرفها أهل بلادنا ..» (ص ٧٠) ، و «صنع آلات أحدثت عجبا .. لم يعد الناس هنا ينتظرون المطر ليسقوا أرضهم .. لقد اكتشف لنا الينابيع وركب عليها آلات تسمى الشواديف والسواقى .. وعلم الناس الحرث بما يسميه المحراث . إنه فى كل يوم يصنع جديدا وعجيبا ينفعنا ويبهرنا .. » . (ص ٧١)

وتضيف **إيزيس** : «هو كذلك .. حيثما حل يبعث الحياة .. يغير الحياة .. » (ص ٧١) .

ويتكرر ذلك حين يعود **أوزيريس** إلى مصر ويعيش وسط الفلاحين بعيدا عن الملك ، فيشق قناة يحول إليها ماء النيل ، فتتحول المنطقة الجرداء التى نزل بها أرضا خصبة ، ويسميه الفلاحون لذلك «الرجل الأخضر» . (ص ٩٨)

وهذا التفسير لشخصية **أوزيريس** يتفق تماما مع ما جاء فى روايات الأسطورة المختلفة ؛ فهو «مثال الزوج الشهم والأب الكريم والحاكم العادل ، وفوق هذا وذاك معلم البشرية الأول ومؤسس الحضارة الإنسانية ، ورسول المحبة والسلام على الأرض ، مما تفيض به الأناشيد المصرية ، والنصوص اليونانية القديمة .»[٣٠]

ويقول **بلوتارخوس** :

«وما إن استوى **أوزيريس** على العرش حتى انتشل المصريين من حياة الحرمان والتوحش ، فعلمهم كيف يزرعون الحب ، وسن لهم القوانين ، وعلمهم تبجيل الآلهة . وبعد ذلك طوف بالأرض كلها ليمدن أهلها دون ما حاجة إلى استعمال السلاح . وإنما كان يستميل معظم الشعوب إليه بالإقناع والتهذيب .. » .[٣١]

ويقول «**فريزر**» فى كتابه الشهير «**الغصن الذهبي**» :

«حين حكم أوزيريس الأرض خلص المصريين من الهمجية ، ومنحهم القوانين ، وعلمهم عبادة الآلهة . وكان المصريون قبله من أكلة لحوم البشر . وإذا كانت **إيزيس** ـ شقيقة **أوزيريس** وزوجته ـ هى التى اكتشفت القمح والشعير البريين ، فإن **أوزيريس** هو الذى علم شعبه زراعة هاتين الغلتين ، ومن ثم أعرضوا عن أكل لحوم البشر وبدأوا يتغذون على الحبوب . وفضلا عن ذلك فقد قيل إن أوزيريس هو أول من جمع الثمار من الأشجار ، وقوم شجيرات الكرم بأعمدة ، وعصر العنب . ولما كان حريصا على نشر هذه المكتشفات النافعة بين الجنس البشرى كله ، فقد سلم كل شئون حكم مصر لزوجه إيزيس ورحل إلى أرجاء العالم ، ينشر بركات الحضارة والزراعة حيثما حل ... »[٣٢]

فتوفيق الحكيم لم يجاوز القصد إذن حين جعل **أوزيريس** رمزا للعلم فى المسرحية ، بل استمد ذلك من روح الأسطورة ونصوصها الثابتة فى رواياتها .

وقد بالغ «**الحكيم**» بعض الشيء فى تصوير انشغال أوزيريس باكتشافاته ومخترعاته عن شئون الحكم ، تاركا لأخيه طيفون حرية التصرف فيها ، ومن ثم سهل على هذا الأخير خداعه والاستيلاء على ملكه . غير أن هذه المبالغة لها فى رواية بلوتارخوس ما يؤيدها ويبررها ؛ فهو يقول :

«.. يروى أن توفون لم يجسر فى أثناء غياب **أوزيريس** على إحداث الشغب ؛ إذ كانت **إيزيس** غاية فى اليقظة ، استطاعت أن تسيطر على زمام الأمور كلها . ولكن لما عاد **أوزيريس** إلى وطنه دبر له توفون مؤامرة غادرة ، فجمع شرذمة من اثنين وسبعين رجلا ليكونوا شركاء له فى الجريمة . »[٣٣]

والعبارة تفيد أن **أوزيريس** كان أقل يقظة من **إيزيس** ، فلم يستطع طيفون تنفيذ مؤامراته فى أثناء توليها الأمر نيابة عن زوجها ؛ فلما عاد **أوزيريس** استطاع طيفون أن يستغل انشغاله وقلة يقظته لتنفيذ مؤامراته .

وتمضى الأسطورة لتقول إن **طيفون** قاس «جسد **أوزيريس** خلسة ، وصنع له صندوقا فخما جميل الزينة ، وأمر باحضاره إلى الوليمة . ولما سر الضيفان جميعهم لمنظر هذا الصندوق وأعجبوا به وعد توفون مازحا بأنه سيجعل منه هدية لمن يجد الصندوق متناسبا لجسمه ، يملأه تماما وهو ممتد فيه . فجربه الضيفان جميعا الواحد تلو الآخر ، ولما لم يطابق أحدا منهم نزل **أوزيريس** به ، وامتد فيه ، فهرع المتآمرون ، ووضعوا الغطاء عليه ، وأغلقوه من الخارج بمسامير ، وصبوا عليه قصديرا مصهورا . وبعد ذلك حملوا الصندوق إلى النهر ودفعوا به فى الفرع «الثانى» إلى البحر ... »[٣٤]

وفى المسرحية يروى **أوزيريس** لإيزيس تفاصيل المؤامرة كما وردت فى الأسطورة مع اختلاف واحد ، هو أنه لم يمت فى الصندوق كما ذكرت الأسطورة ، بل بقى حيا غائبا عن الوعى إلى أن انتشله بعض البحارة :

«.. بعد ذلك لم أعلم من أمرى إلا أننى ألقيت بالصندوق بين لجج تتقاذفنى .. ومضى على ذلك وقت لا أستطيع تقديره .. قد يكون يوما وليلة .. أو يومين وليلتين .. لست أدرى على التحقيق .. فقد رحت فى سبات .. ولم أفق إلا على صدمة .. ثم إذابى أحس بالصندوق يرفع من الماء ، ويفتح غطاؤه ، وأرى نور النهار ، وأجدنى على سفينة .. وأجد حولى وجوها غريبة ، وعيونا تحملق فى وجهى .. » (ص ٧٩ ، ٨٠)

وتقول الأسطورة كما رواها **بلوتارخوس** :

«.. ولما بلغ الخبر **إيزيس** نزعت على الفور إحدى غدائرها ، وارتدت ثياب الحداد .. وأخذت الآلهة تجول فى كل مكان . وقد استبد بها الألم . وما اقتربت من أحد حتى خاطبته ، وأخيرا صادفت جماعة من الأطفال ، فسألتهم عن الصندوق . وتصادف أنهم رأوه . فأخبروها عن الفرع الذى دفع فيه رفاق توفون بالصندوق إلى البحر .. »[٣٥]

وقد ترجم «**الحكيم**» هذه الفقرة بأمانة إلى شخصيات مسرحية تتحرك وتتحاور ، وأغناها ببعض تفصيلات ساعدت على تطور الحدث الدرامى ، فرأينا حزن **إيزيس** وألمها لغياب زوجها وهى تشكو لتوت ومسطاط (ص ١٨ - ٢٦) ، ثم راقبنا الصبيين وهما يشهدان **طيفون**

وأعوانه يلقون الصندوق الذى يضم جسد **أوزيريس** فى النيل (ص ٢٩ - ٢٧) ، ويجسد المنظر الثالث من الفصل الأول (ص ٤٣ - ٥١) تجوال **إيزيس** وبحثها عن أى أثر يدل على زوجها المختفى ، حتى تلتقى بأحد الصبيين فيدلها على المكان الذى ألقى فيه الصندوق فى النهر .

وتقول الأسطورة إن **إيزيس** علمت بعد ذلك «.. أن الصندوق قد ألقت به الأمواج على الشاطىء بجوار بوبلوس ، ثم دفعت به فى رفق عند شجرة أثل . ونمت هذه فى زمن وجيز نموا رائعا وعظما للغاية ، وأحاطت بالصندوق ، ونمت حوله ، وبذلك حجبته فى جذعها . وأعجب الملك بضخامة الشجرة ، وقطع الجذع الذى يكتنف الصندوق بعيدا عن الأبصار ، وجعل منه عمودا يدعم سقف داره .»[٣٦]

ولم يكن باستطاعة الكاتب أن يحتفظ بهذا الجزء الخرافى من الأسطورة ، وهو الذى اختط لمسرحيته نهجا واقعيا بعيدا عن كل ما لا يقبله العقل . ومن أجل ذلك أبقى على أوزيريس حيا كما علمنا . وترتيبا على ذلك فحينما أخرج الملاحون أوزيريس من الصندوق وجد نفسه مضطرا إلى إخبارهم أنه عبد رجل ثرى ، وأنه من الأفضل لهم أن يبيعوه مع صندوقه الثمين إلى ملك بيلوس التى كانوا فى طريقهم إليها . فاقتنعوا بفكرته وأنفذوها . (ص ٨٠ ، ٨١) .

أما واقعة تحول **أوزيريس** بصندوقه إلى جذع شجرة جعله ملك بيلوس عمودا يدعم سقف قصره كما جاء فى الأسطورة ، فقد حولها «الحكيم» إلى استعارة لغوية جاءت على لسان ملك بيلوس فى رده على إيزيس حينما طلبت منه السماح لزوجها بالعودة معها إلى بلادها ، فيقول لها :

«أتعرفين ماذا تطلبين إلىّ أيتها السيدة ؟ .. أترين هذا القصر ؟ .. أنت تريدين منى أن أنتزع العمود الضخم الذى يقيم سقفه ويدعم أركانه .. » (ص ٨٨) مشيرا بذلك إلى الخدمات الجليلة التى أداها أوزيريس للمملكة .

وفى الأسطورة تعود **إيزيس بأوزيريس** داخل جذع الشجرة ، وتضعه فى مكان قصى ، ولكن توفون يعثر عليه : «.. إذ كان يصيد ليلا فى ضوء القمر ، وتعرف على الجثة ، ومزقها أربع عشرة قطعة بعثرها فى كل حدب وصوب ، إلا أن **إيزيس** علمت ذلك ، فأخذت تبحث عن الأشلاء ، وهى تجرى زورقا من البردى فى المستنقعات . ولقد عثرت إيزيس على كل أعضاء **أوزيريس** إلا عضو التذكير فلم تجده .. ولكن **إيزيس** صنعت نسخة منه مكانه .. ثم عاد **أوزيريس** من العالم الآخر إلى **هورس** ، وأعده للقتال ودربه ، ثم سأله عن أجمل الأشياء قاطبة ، فلما أجاب **هورس** : أن ينتقم المرء لأبيه وأمه إذا أساء إليهما أحد ... ثم نشب القتال أياما عدة كان النصر فيها حليف **هورس** . وقد تسلمت **إيزيس توفون** المصفد بالأغلال ، ولكنها لم تقتله بل فكت إساره ، وأطلقت سراحه ... ولما اتهم **توفون هورس** علانية بأنه ولد منبوذ ، قضى الآلهة ، والفضل فى ذلك **لهرميس** ، بأن **هورس** ولد شرعى ، ثم هزم **توفون** فى وقعتين أخريين ... » .[٣٧]

وما أجمله **بلوتارخوس** فى السطور السابقة فصله «**الحكيم**» فى أكثر من ثلث المسرحية ؛ إذ نلتقى فى المنظر الثانى من الفصل الثانى **بإيزيس وأوزيريس** بعد مرور ثلاثة أعوام على عودتهما إلى مصر ، وقد احتفيا فى بيت صغير فى قرية «**خميس**» النائية بعيدا عن الأعين ، حيث أنجبا طفلهما حوريس .

وهذه الواقعة الأخيرة نعثر على نص عليها فى إحدى المسرحيات المصرية القديمة ، حيث تقول **إيزيس** :

«أنا إيزيس التى حملت من زوجها وولدت الآله حور . لقد ولدت حور ابن أوزيريس وسط مناقع خميس ... »[٣٨]

إن **أوزيريس** الآن زاهد فى الحكم ، لا يفكر فى محاولة استعادته ، ولكنه لم يستطع منع نفسه من بذل العون لأهل القرية ، فشق لهم قناة حوّل النيل إليها ، فتحولت صحراؤهم أرضا خصبة ، وأخذ يعمل معهم ويعلّمهم الزراعة حتى أسموه «الرجل الأخضر» . (ص ٩٨ ، ٩٩) .

وما صنعه **أوزيريس** فى قرية «**خميس**» ، وصنعه قبل ذلك فى مصر ومملكة بيلوس ، يتمشى فى صدق مع روايات الأسطورة المختلفة ، التى تعد **أوزيريس** آله الخصب والنماء ، الذى يجدد الحياة والزرع كل عام ، فى حين تعد **طيفون** آله الشر والجدب المتمثل فى الصحراء ، التى تغير على الوادى الأخضر فتفتك بالخضرة والخير ..[٣٩]

غير أن **إيزيس** تتوجس خيفة من إصلاحات زوجها ومعاونته للفلاحين فى «**خميس**» :

«لقد حذرت زوجى عاقبة هذه السمعة بين الناس .. قلت له إن الناس سوف يتناقلون خبرك وعملك فى الصحراء ، فإذا شمك أنف **طيفون** ، وتحرى ، فهنا الخطر .. فأجابنى ما من خطر يقعده عن خدمة الناس .. » . (ص ١٠٥) .

ويزيد من قلق **إيزيس** على زوجها ما يخبرها به من أنه لمح منذ يومين «شخصا غريبا يجول فى تلك المنطقة .. يسأل الناس سرا عن حقيقة ما يعرفون عمن يسمونه الرجل الأخضر .. » . (ص ١٠٤) .

وسرعان ما تتحقق مخاوف **إيزيس** على نفس النحو الذى حدثتنا به الأسطورة ؛ إذ أتت جماعة من جند طيفون وأخذوا **أوزيريس** بالقوة وذبحوه ثم «قطعوه إربا إربا .. ووضعوا كل عضو من أعضائه فى كيس .. وحملوا الأكياس إلى قواربهم ثم مضوا نحو الجنوب .. » (ص ١١٥) .

هكذا صور «**الحكيم**» شخصية **أوزيريس** ، ملتزما إلى حد بعيد بوقائع الأسطورة الأساسية وبعض تفصيلاتها الصغيرة ، بعد تجريدها من كل عناصرها الخرافية . وكذلك فعل مع **طيفون** شقيق أوزيريس وخصمه .

إن **طيفون** فى الأسطورة هو رمز الشر والجدب ، وهكذا جعله «**الحكيم**» فى المسرحية . فمنذ بدايتها نعلم أنه أصبح «المتصرف الحقيقى فى البلد اليوم .. وهو وحده الذى يدبر من قصره كل شئون المملكة .. » (ص ١٦) ، وأنه «داهية ماكر يعمل ليصطنع الأنصار ويستميل أشياخ البلد ويتركهم ينهبون الشعب .. » . (ص ١٧)

عودة أوزيريس حيا . لم يتردد فى الفتك به مرة أخرى ، وتمزيق جسده إربا هذه المرة ، ليضمن التخلص منه نهائيا .

وبمصرع أوزيريس يبدأ ـ فى المسرحية والأسطورة على السواء ـ صراع أشد ضراوة بين **طيفون** و**إيزيس** حول العرش ..

وإذا كانت الأسطورة قد تمثلت فى أوزيريس ، إله الخصب الذى يجدد الحياة فى الزرع والضرع كل عام . ويملأ بالخضرة الحقول ... وفى غريمه « ست » (وهو نفسه طيفون) جدب الصحراء الذى يغير على الوادى فيفتك به . فإن المصريين القدماء كانوا « يتمثلون فى إيزيس الجميلة مصر العذراء التى تخصب كل عام بأنفاس أوزيريس وحده .. » .[٤٠]

ويقول د . **حسن صبحى بكرى** فى تقديمه لرسالة بلوتارخوس :

« كانت إيزيس فى أوربا مثال الزوجة المخلصة الوفية . والأم الرءوم . والمرأة الورعة التقية . كما كانت رمزا للحب الخالص عند الفتيات والفتيان .. » .[٤١]

و « **إيزيس** » المسرحية تمثل كل هذه الصفات خير تمثيل ، وهذا أمر طبيعى ومتوقع من كاتب احتلت « **إيزيس** » من نفسه تلك المكانة الممتازة الأثيرة . التى سبق أن أوضحناها من خلال تتبعنا لكتاباته المختلفة منذ عام ١٩٢٧ ، فهو فى بيانه الملحق بالمسرحية يعد **إيزيس** صورة للوفاء الزوجى ، ولذلك فهو يقارنها « ببنيلوب » الإغريقية من هذه الزاوية ، فالأخيرة « اكتفت بالجلوس فى دارها تنتظر عودة زوجها وتنسج ثوبها المشهور ، وأما المصرية **إيزيس** فلم تكتف بالجلوس والانتظار ، بل قامت تبحث وتناضل . الوفاء عند « بنيلوب » هو وفاء سلبى . أما الوفاء عند « **إيزيس** » فهو وفاء إيجابى . » (المسرحية ص ١٦٦) .

إن **إيزيس** فى المسرحية ليست إلهة ، ولاحق لها هالات العظمة والجلال ، بل هى زوجة محبة ، ما إن يقلقها غياب زوجها حتى تخرج للبحث عنه وقد ارتدت ثوبا بسيطا وأخفت وجهها تحت قناع أسود . (ص ١٨) إنها فلاحة مصرية لاتكاد تختلف عن بقية الفلاحات ، فإذا هلعت لفقد زوجها لم تتورع عن الاستعانة بأى وسيلة يمكن أن تهديها إلى مكانه ، بما فى ذلك السحر والشعوذة فإذا استنكر توت ذلك منها قائلا :

« تفعلين مثل أولئك الفلاحات الساذجات ممن يصدقن أنى أصنع المعجزات » أجابته : « وأى فارق بينى وبينهن ؟ ... ألست منهن ؟ ... إنى امرأة مثل الأخريات .. عندما نفقد شيئا عزيزا فإنا نلتمس المعجزة حيث تكون » . (ص ٢٢) .

وحين يبلغها نبأ مصرع زوجها ـ فى الفصل الثانى من المسرحية ـ تتهاوى وتنهار ، وعندما تفيق « ... تندفع فى شبه جنون وهى تصرخ صرخة مكتومة فى صوت أجش كالحشرجة : « زوجى .. زوجى .. » . (ص ١١٥)

وهذه الصورة لإيزيس ليست غريبة على أصل الأسطورة ، فقد وصف **بلوتارخوس** وقع خبر اختفاء أوزيريس على **إيزيس** بقوله : « ولما

ثم نراه بعد ذلك يتآمر على أخيه ، يعاونه « شيخ البلد » (ص ٢٩) ، يدبر مؤامراته الدموية البشعة بهدوء وخطوة خطوة ، حتى يلق بأخيه فى النيل ويستولى على مقاليد الحكم . فإذا ترامى إليه خبر

بلغ الخبر **إيزيس** نزعت على الفور إحدى غدائرها ، وارتدت ثياب الحداد .. وأخذت الآلهة تجول فى كل مكان ، وقد استبد بها الألم . وما اقتربت من أحد حتى خاطبته .. » .[٤٢]

وفى المنظر الثالث من الفصل الأول نرى نسوة إحدى القرى يسئن استقبال **إيزيس** الباحثة عن زوجها . ويطردنها من قريتهن . وهذا الموقف نفسه نعثر عليه فى إحدى حلقات المسرح المصرى القديم حيث تقول **إيزيس** : « .. ولكن حين اقتربت من دور النساء المتزوجات تخشى سيدة من بعيد وأغلقت أبوابها فى وجهى . »[٤٣] ومع ذلك فإن المسرحية الحديثة تقدم تبريرا مقنعا لهذا التصرف حين جعلت أعوان **طيفون** ينشرون الشائعات عن إيزيس وسحرها الأسود ..

وفى نص مسرحى قديم عثر عليه بين النصوص المنقوشة على لوحة « مترنيخ » نرى جزع الأم وهلعها حين لدغ عقرب ابنها **حوريس** ، فهى تصرخ مستغيثة بالآلهة . شأن أى أم عادية . حتى ليقول الأب **دريوتون** فى تعليقه على هذا النص :

« .. لكن **إيزيس** لم تدخر وسعا ــ على الرغم من ألوهيتها ــ فى أن تكون دوما امرأة مهملة حزينة . قد تقطعت بها الأسباب وملأها الفزع . تستجدى من أجل ابنها . وتندم لإهمالها شأنه . ويخونها حدسها فى كشف الضر عن ابنها . وتعاتب نخوفى لتأخيره . وتهلع حين يدور بفكرها أن ابنها سيموت ، وتستسلم لليأس وترسل اللعنات . وتعود خائفة حين ترى نخوفى على وشك أن يرحل بعد أن رد حورس سليما وتضرع إليه أن يوصى أهل المستنقعات من الفلاحين ألا يغفلوا عن حراسة ابنها . وإنا لنجد لهذه الدراما طابعا معينا فى تصويرها الآلهة على وفق الخصائص البشرية » .[٤٤]

وقد أورد « **الحكيم** » هذا المشهد فى مسرحيته ولكنه اختزله مكتفيا بالإشارة إلى لدغ العقرب **لحوريس** ، وكيف أسرعت **إيزيس** بعلاجه بالطريقة الجديدة التى تعلمتها من زوجها . (ص ١٠١)

غير أن هذه البساطة والتلقائية فى الانفعال لا تمثل إلا جانبا واحدا من جوانب شخصية **إيزيس** فى المسرحية . أما أهم جانب فهو المتمثل فى كفاحها المستميت للعثور على زوجها وإعادته إلى بلاده . ثم الحفاظ على ابنها منه ، وتربيته بمنأى عن أعين طيفون وأعوانه ، وإعداده لينتقم منه حين يبلغ أشده ويستولى على عرش أبيه المغتصب . وقد تحملت « **إيزيس** » فى سبيل ذلك الكثير من الآلام والمشاق . ولم تدع وسيلة يمكن أن تبلغها غايتها دون أن تلجأ إليها .

وقد أوردنا من قبل إشارة فى الأسطورة تدل على أن **طيفون** كان يخشى إيزيس أكثر من زوجها **أوزيريس** . وفى المسرحية نسمعه يقول عنها : « إنها صلبة كالصخرة .. ستبحث عن زوجها فى كل ركن .. وستطرق كل باب .. وستسأل كل حى .. إنها ستثير لنا المتاعب » . (ص ٣٢)

وهى بعد ذلك تجوب القرى على قدميها حتى كاد الدم يقطر منها (ص ٤٤) ، تسأل كل من تلتق به عن أى شىء غريب يمكن أن يهديها إلى زوجها المفقود (ص ٤٨) ، غير آبهة لما تتعرض له من اضطهاد نتيجة للشائعات التى أطلقها أعوان **طيفون** عن الشؤم الذى يحل بكل مكان تنزل به . حتى إذا هداها بحثها إلى أن الصندوق الذى وضع فيه زوجها قد حملته إحدى السفن إلى مملكة بيلوس . لم تتردد فى السفر إلى هناك . حيث تعثر على **أوزيريس** وتعود به إلى وطنه . وهى إذا كانت قد قنعت بعد ذلك بالحياة الفقيرة البسيطة إلى جوار زوجها وابنها فى قرية « **خميس** » الصغيرة النائية . فلم يكن ذلك عن قلة طموح فى نفسها أو إعراض حقيقى عن السلطة والنفوذ . بل امتثالا لرغبة زوجها الذى زهدت نفسه فى الحكم بعد ما لمسه من انخداع الشعب وتكالب أخيه على السلطة . ومع ذلك فإيزيس لم تمتثل لرغبة زوجها إلا بعد ثلاث سنوات لم تكف خلالها عن محاولة دفعه إلى العمل لاسترداد عرشه .

وبعد مصرع **أوزيريس** ظلت **إيزيس** خمس عشرة سنة تتنقل من مكان إلى آخر خوفا على ولدها من عيون طيفون . فلما بلغ **حوريس** أشده وأصبح فتى جلدا قويا بدأت تعمل لإعادته إلى عرش أبيه السليب . فاتصلت بشيخ البلد . ووعدته بنصف ذهبها وحليها التى استولى عليها **طيفون** . فى مقابل أن يهيىء الفرصة لابنها كى ينازل طيفون ويثأر لأبيه . وأخيرا يتحقق **لإيزيس** ما أرادت . بعد سلسلة من المآزق والعقبات استطاعت أن تتغلب عليها جميعا .

والصورة التى تقدمها المسرحية لإيزيس الحكيمة المناضلة . التى لا تتورع عن الالتجاء إلى الرشوة والحيلة لتحقيق أهدافها ، لها أكثر من سند قوى فى تراث الأساطير المصرية القديمة ، حيث توصف كثيرا بأنها « الآلهة المجيدة التى تنطق بالحكمة . »[٤٥] **وفى نماذج الأدب المصرى القديم التى وصلت إلينا . أسطورة طريفة توضح كيف استطاعت إيزيس خداع « رع » الآله الأعظم . وعرفت منه اسمه السرى المجهول الذى يمنح من يعرفه قوة خاصة يسيطر بها على الإله الأعظم ويحقق ما يشاء .**[٤٦] وفى مستهل « رواية من روايات هذه الأسطورة نقرأ هذا الوصف **لإيزيس** :

« كانت **إيزيس** تلك المرأة الطاهرة لها قلب يفوق فى شجاعته شجاعة مليون قلب من قلوب الرجال . وكانت مهارتها تفوق مهارة مليون إله . ولم يكن شيء فى السماء أو على الأرض لا تعرفه ، فهى كـ « رع » الذى صنع كل ما على الأرض .. » .[٤٧]

أما جهادها المستميت من أجل زوجها **أوزيريس** ثم ابنها **حوريس** . فنجده مجملا فى أنشودة ترجع إلى الأسرة الثامنة عشرة . عنوانها « أنشودة كبرى لأوزير » . يقول عنها العالم الأثرى سليم حسن إنها « أهم متن يكشف لنا عن نواح عدة فى أسطورة أوزير .. » .[٤٨] ومما جاء فى هذه الأنشودة : « أخته المقدسة قد حمته ، وهى التى أقصت العدو ومنعت عنه أعمال الشر بالتعاويذ التى نطق بها فمها ، وهى صاحبة اللسان الحاذق ، التى لا تخرج ألفاظها عبثا . والماهرة فى القيادة ... « **إيزيس** » فاعلة الخير التى حمت أخاها ، والتى بحثت عنه فى غير ملل . والتى اخترقت هذه الأرض حزينة ولم تذق طعم الراحة حتى عثرت عليه .

« وهى التى أمدته بالظل بريشها وبأجنحتها ، وأوجدت الهواء . وهى التى صاحت عاليا من الفرح . وجاءت بأخيها إلى الأرض .

« وهى التى أنعشت ما كان هامدا فى الواحد صاحب القلب المتعب ، والتى قد أخذت نطفته وولدت له وارثا . والتى أرضعت

الطفل فى عزلة فى مكان لم يكن معروفا لأحد . وهى التى أحضرته إلى قاعة (جب) حينما اشتد ساعده » .[٤٩]

وتتفق المسرحية بشكل عام مع كل هذه الوقائع : كما أن تصويرها لشخصية **إيزيس** وكفاحها من أجل زوجها وابنها يكاد يطابق ما جاء فى نص هذه الأنشودة .

وحتى التجاء **إيزيس** إلى أساليب الحيلة والرشوة للانتقام من طيفون وانتصار ابنها عليه ، نجد له سندا قويا فى التراث المصرى القديم . فى قصة «**المخاصمة بين حور وست**» واقعة صريحة لا شك أن «**الحكيم**» استند إليها فى نسبة الرشوة **لإيزيس** ، فقد تقدم **حوريس** إلى الإله العظيم (رع) يطالبه بعرش أبيه **أوزيريس** . فقدمه «رع» مع خصمه «**ست**» (وهو نفسه **طيفون**) إلى مجلس الآلهة المسمى بالتاسوع ليحكم بينهما ، وتدخلت **إيزيس** لتناصر ابنها ، فتظلم «**ست**» للإله «رع» ، وشكا من قوة تأثير **إيزيس** على الآلهة ... ، وعندئذ تكلم «**رع حور أختى**» إليهم قائلا : «اعبروا إلى جزيرة الوسط وافصلوا بينهما ، وقولوا لـ (عنتى) : لا تعبر بأى امرأة فى صورة (**إيزيس**) . وعلى ذلك عبر التاسوع إلى (جزيرة الوسط) وجلسوا يأكلون .

«وهنا حضرت **إيزيس** واقتربت من «عنتى» النوتى عندما كان جالسا بقرب قاربه ، ولكنها غيرت نفسها فى شكل امرأة عجوز ، وسارت منحنية ، وكانت تلبس خاتما من ذهب فى إصبعها ، وخاطبته قائلة : (لقد أتيت إليك لتعبر بى إلى جزيرة الوسط ؛ لأنى حضرت بهذا الوعاء من الدقيق إلى الصبى الصغير . لقد كان يحرس بعض الماشية فى (جزيرة الوسط) منذ خمسة أيام إلى هذا اليوم وهو جوعان . فقال لها : لقد قيل لى لا تعبر بأية امرأة .

فقالت له : هل كل ما قيل خاص بإيزيس ذلك الذى تكلمت به ؟

فقال لها : ما الذى ستعطينه إياى حتى أعبر بك إلى جزيرة الوسط ؟

فقالت له إيزيس : سأعطيك هذا الرغيف .

وعندئذ قال لها : ماذا يكون رغيفك ؟ هل ينبغى أن أعبر بك إلى جزيرة الوسط على حين أنه قيل لى : لا تعبر بأية امرأة — من أجل رغيفك ؟

وعندئذ قالت له : سأعطيك الخاتم الذهبى الذى فى يدى .

فقال : أعطينى الخاتم الذهبى .

فأعطته إياه ، وعلى ذلك عبر بها إلى جزيرة الوسط » .[٥٠]

وتمضى قصة «**المخاصمة بين حور وست**» القديمة ، فنرى **إيزيس** تحتال على «**ست**» وتتنكر له فى شكل فاتنة اشتهاها . وبينما هو يغازلها روت له قصة مختلقة عن زوجها راعى الماشية ، وكيف قتله رجل غريب واستولى على ماشيته وحرم ابنه منها ، فأبدى «**ست**» غضبه على ذلك الرجل المغتصب ، وسمعته الآلهة وهو يدين نفسه بنفسه .[٥١]

إذن فاستخدام **إيزيس** للحيلة والرشوة فى المسرحية له سنده فى التراث المصرى القديم .

و**حوريس** فى المسرحية أنجبه **أوزيريس** من **إيزيس** بعد عودتها من مملكة بيلوس ، وليس وهما فى الرحم كما فى رواية **بلوتارخوس**[٥٢] . ولا بعد مصرعه كما ذهبت روايات أخرى ، وقد مرّبنا أن أمه تعهدته ورعته بعد مصرع أبيه ، حتى إذا اشتد عوده وأصبح قادرا على خوض الصراع ضد **طيفون** لاسترداد عرش أبيه ، استدعت إيزيس شيخ البلد وقدمت إليه . الرشوة ليهيىء الفرصة لابنها لينازل طيفون ، ويعمل على «اكتساب بعض النفوس وبذل بعض الوعود وتنظيم الصفوف» . (ص ١٢٤)

ويتصدى حوريس لطيفون ويهينه ويتحداه ، وتقع بينهما مبارزة بالسيوف . وفى الأسطورة القديمة إشارات عديدة إلى هذه المبارزة ، **فبلوتارخوس** يقول : «ثم نشب القتال أياما عدة كان النصر فيها حليف **حوريس** ، وقد تسلمت إيزيس **طيفون** المصفد بالأغلال»[٥٣] . وفى (**تمثيلية التتويج**) «تستغرق المبارزات بين **حور** و **ست** المناظر من الثامن عشر إلى الحادى والعشرين»[٥٤] .

وفى كلا المصدرين يهزم **حوريس** مرة وينتصر أخرى قبل أن يكتب له النصر النهائى على خصمه . أما فى المسرحية الحديثة فتدور مبارزة واحدة يهزم فيها حوريس ويكاد طيفون يقضى عليه لولا تدخل شيخ البلد فى اللحظة المناسبة لإنقاذ حوريس من بين يدى طيفون ، مصطنعا النصح له بتقديم الفتى للمحاكمة ، خوفا من النتائج السيئة التى قد تترتب على قتله وشيوع الخبر بين الناس . (ص ١٣٣ - ١٣٩)

ويعمل طيفون بنصح شيخ البلد . ويدعو الشعب لمحاكمة حوريس بتهمة الثورة ومحاولة اغتيال الملك . ويقول **حوريس** إنه لم يرفع السلاح ليغتال **طيفون** بل ليبارزه انتقاما لأبيه **أوزيريس** . فينفى **طيفون** أن يكون هذا الفتى ابن أخيه الذى توفى قبل مولده بسنين عدة . ويتهم **إيزيس** بالتزوير والتآمر عليه لانتزاع الملك من بين يديه . ويطالب الشعب بتأييده وإدانة المتآمرين . (ص ص ١٤٣ - ١٥٠)

وهذه المحاكمة وردت فى بعض روايات الأسطورة القديمة بشىء من الإسهاب . ولكن كان القضاة فيها هم التاسوع الإلهى كما أشرنا من قبل ، أما فى المسرحية فالقاضى هو الشعب . ففى «**أنشودة أوزير الكبرى**» مثلا نقرأ هذا النص عن **إيزيس** :

«واجتمعت من أجله محكمة العدالة التى احتشد فيها التاسوع ورب العالمين نفسه وأرباب الحق وهم الذين ولوا ظهورهم للباطل . وقد جلسوا فى قاعة «جب» ليعطوا المنصب الملكى لصاحبه والمملكة لمن يجب أن تسلم إليه . وقد وجدوا أن كلمة «حور» كانت كلمة صدق فأعطوه وظيفة والده . فخرج وهو متوج بأمر «جب» وتسلم سيادة شاطىء النهر وبقى التاج على رأسه فى أمان .»[٥٥]

وتذهب إحدى روايات الأسطورة إلى أن المختصمين «وقفا فى ساحة القضاء مدة ثمانين عاما ولم يستطع أحد أن يفصل فى أمرهما .. » .[٥٦]

* * *

وإذا كان «**توت**» - أو «**تحت**» أو «**تحوتى**» - فى الأساطير المصرية

القديمة هو «**إله العلم والعرفان**»[٥٧] مرة ، و «**وزير إله الشمس**» : «**إله المخطوطات وكتب السحر**»[٥٨] مرة أخرى ، و «**الإله الكبير سيد العدالة فى السماء والأرض**»[٥٩] مرة ثالثة ، فإن معظم روايات الأسطورة مجمعة على أنه كان نصير **إيزيس** و**حوريس** فى صراعها ضد **طيفون** ؛ فإليه تلجأ **إيزيس** لإنقاذ **حوريس** من سم العقرب[٦٠] ؛ وهو الذى يطلب منها الاختفاء بابنها حتى يكبر ويقوى على استرداد عرش أبيه ؛ **فإيزيس** تقول فى إحدى الحلقات الدرامية الفرعونية :

«أنا **إيزيس** . بينما كنت خارجة من المشغل الذى نفانى إليه أخى **ست** سمعت تحوتى الإله الكبير سيد العدالة فى السماء والأرض وهو يقول لى :

ــ أقبلى أيتها الآلهة **إيزيس** ! ما أحسن أن ينصت الإنسان ، يحيا الإنسان بهدى غيره ! اختبئى مع ابنك ، ذلك الطفل الذى يقبل إلينا عندما يكبر جسده ، وتكتمل قوته ، فسوف تجعلينه يستولى على عرشه ، وتحفظين له بذلك وظيفته ملك الأرضين .[٦١]

وحين يقدم **حوريس** إلى محكمة الآلهة تلجأ **إيزيس** مرة أخرى إلى توت ليقوم بالدفاع عنه أمام المحكمة[٦٢] ، وهو فى النهاية الذى يزف إلى **إيزيس** بشرى انتصار **حوريس** وتنصيبه على عرش أبيه .[٦٣] وهذا تقريبا هو نفس الدور الذى أسنده « **الحكيم** » إلى « **توت** » فى المسرحية مع بعض الاختلاف ، وبعد تجريده من الوهيته . فى المشهد الأول من المسرحية نلتقى بسبعة رجال «على رءوسهم قلانس كأنها أذناب العقارب ، وفى آذانهم أقلام من القصب ، وهم ينفخون فى المزامير ، وينشدون وهم يسيرون فى شبه رقص :

«**نحن العقارب السبع هكذا يسموننا .. لأننا**
نجيد اللسع وفى أسنان أقلامنا
ترياق وسموم» (ص ١٣)

من الواضح أن الكاتب قصد بهؤلاء الرجال العقارب طبقة الكتاب والفنانين ، **ولعله** اختارلهم زى العقارب استنادا إلى ما جاء على لسان **إيزيس** فى إحدى حلقات المسرح المصرى القديم : «.. وحينما خرجت ساعة المساء خرجت العقارب السبعة فى أثرى تحوطنى وتحرسنى .. »[٦٤]

* * *

ومن شخصيات الأسطورة القديمة التى استخدمها « **الحكيم** » فى مسرحيته شخصية ملك بيلوس . وقد سبقت الإشارة إلى دوره القصير فى الأسطورة ، وكيف فتن بشجرة الأثل التى تضم **أوزيريس** مع تابوته ، فجعلها عمودا أقام عليه **قصره** . وقد حول الكاتب هذه **الواقعة** إلى استعارة لغوية ، ثم نمى شخصية الملك فجعل الملاحين يبيعون له **أوزيريس** عبدا رقيقا ، ومن ثم استطاع عن طريق خدماته ومخترعاته أن يحتل لديه مكانه ممتازة ، حتى أصبح كالعمود الذى يقوم عليه القصر بل المملكة كلها ، ولذلك فقد كان من الطبيعى أن يتردد الملك كثيرا قبل أن يوافق على طلب **إيزيس** بأن يسمح لها بالعودة مع **أوزيريس** إلى مصر ، ولكنه ما إن يعرف حقيقة شخصيتيهما حتى يوافق مضطرا ، ويطلب منهما أن يعداه صديقا لهما ، ويقول : «أرجو أن تتذكرا دائما أنى خليق أن تعتمدا على .. ابعثا إلىَّ وقت الحاجة تجدانى أهب إلى المعونة أسرع من الريح .. » . (ص ٩٥)

وما إن يحتدم الصراع بين **حوريس وطيفون** حتى ترسل **إيزيس** إلى **ملك بيلوس** تدعوه لنجدتها ، فيصل فى اللحظة المناسبة ليروى للشعب الذى نجح **طيفون** فى تأليبه ضد **حوريس وإيزيس** ، كيف نزل **أوزيريس** ضيفا كريما عليه ، ثم غادر **بيلوس** عائدا إلى مصر منذ نحو ثمانية عشر عاما ، فإذا طالبه الشعب بالدليل على صدق ما يقول ، قدم الصندوق الذى كان **أوزيريس** محبوسا فيه ، فيصدقه الشعب ، وينحاز إلى حوريس ، وينصبه على عرش أبيه . (ص ١٥٩ ــ ١٦٤)

وكل هذه إضافات من نسج خيال المؤلف ، ليس لها أى سند فى روايات الأسطورة المختلفة .

وفى المسرحية **شخصيتان** ابتكرهما الكاتب دون أن يكون لهما أى مقابل فى الأسطورة ، **وهما** مسطاط وشيخ البلد . الأول كاتب وفنان مثل توت ، يعد إلى حد كبير امتدادا لمبادىء **أوزيريس** ومثله العليا ، وإن كان أكثر منه إيجابية ؛ **فهو** يدافع عنه فى مستهل المسرحية ، ويدعو « **توت** » إلى العمل معه لإنقاذ الشعب من مظالم طيفون وأعوانه ، ومعاونة **إيزيس** فى البحث عن زوجها المختفى ، ويعاون فى ذلك حقا ، فى حين يتردد توت ويحجم . (ص ١٤ ــ ٢٥) ولكن توت ما يلبث أن يقتنع بوجهة نظر مسطاط ؛ فنراهما فى قرية « **خميس** » يبحثان عن مخبأ **إيزيس وأوزيريس** بعد أن ترامت إليها أخبار عودتها إلى مصر . وحينما يقابلان **إيزيس** يعرضان عليها العمل معها لإعادة العرش إلى **أوزيريس** ؛ فى الوقت الذى يأتى بعض الفلاحين بخبر مصرعه بأيدى رجال **طيفون** . (ص ص ٩٨ ــ ١١٥) .

ومنذ تلك اللحظة يلازم **مسطاط وتوت إيزيس** ويقومان بتعليم ابنها **حوريس** وتدريبه طوال خمس عشرة سنة ، ويستعدان فى الوقت نفسه لخوض المعركة ضد **طيفون** . ولكن ما إن يعلم **مسطاط** أن **إيزيس** قد استعانت بشيخ البلد ، ولجأت إلى أساليب الرشوة والتحايل ، حتى يرفض المضى معها فى هذا الطريق الملوث الذى يتعارض مع مبادىء **أوزيريس** ومثله ، فى حين يبدو « **توت** » أكثر واقعية ، فيواصل السير مع **إيزيس** ، لا يرى حرجا فى استخدام أى وسيلة مهما انحطت ، ما دامت تؤدى إلى الغاية المطلوبة .. (ص ١٢١ ــ ١٣٢)

وكما كان **مسطاط** امتدادا **لأوزيريس** ومبادئه ، فإن شيخ البلد امتداد **لطيفون** وقيمه الانتهازية الشريرة ؛ **فهو** أداته الرئيسية فى استغلال الشعب ، وتدبير المؤامرة وتنفيذها ، ونشر الإشاعات المغرضة ضد أعدائه ، وإن كان يعمل فى الوقت نفسه لحسابه الخاص ، ولا تربطه **بطيفون** سوى المصلحة المادية السافرة . ومن هنا سهل تحوله لخدمة **إيزيس** مادامت ستدفع أكثر . وهو فى هذاالموقف الأخير وحده يمكن أن يكون المقابل المسرحى ل « عنتى » النوتى ، الذى رشته **إيزيس** فى الأسطورة ليعبر بها إلى « جزيرة الوسط » حيث انعقدت **محكمة** التاسوع الآلهى .

وهكذا نرى أن توفيق الحكيم قد احتفظ بمعظم شخصيات الأسطورة الأصلية وأهم وقائعها . ولكنه جرد الشخصيات من صفات الألوهية . وحذف كل ما من شأنه أن يضفى عليها طابعا خرافيا منافيا للطبيعة البشرية وللنهج الواقعى الذى اختطه لمسرحيته . واختار من وقائع الأسطورة ورواياتها المختلفة ما يتفق مع هذا الاتجاه . وانحرف ببعضها الآخر وحوره ليحقق هذا الهدف . ولم يبتكر سوى شخصيتين وبعض الوقائع المكملة التى تطلبها بناء المسرحية . ثم أضفى عليها مضمونا سياسيا معاصرا سنحاول أن نتبين أبعاده فيما يلى .

* * *

تعالج مسرحية «**إيزيس**» أربعة موضوعات سياسية ، اثنان منها رئيسيان ، والآخران فرعيان . فالموضوعان الرئيسيان هما الصراع بين رجل العلم ورجل السياسة . والصراع بين المثالية والواقعية فى العمل السياسى . والموضوعان الفرعيان هما مسئولية الكاتب ودوره السياسى . ثم دور الشعب فى تقرير شئون الحكم ومدى قدرة أساليب السياسة على تضليله وخداعه .

أما الموضوع الرئيسى الأول فيقول المؤلف عنه فى تذييله للمسرحية :

«ماهى حقيقة الصراع بين **أوزيريس وطيفون** ؟ .. ربما كان فى نظر المعانى الحديثة صراعا بين رجل يعرف كيف يخدم الناس ورجل يعرف كيف يستخدم الناس ، أى بالمعنى العصرى أيضا : بين رجل العلم ورجل السياسة » . (ص ١٦٦)

ويطالعنا أول تعبير عن هذا الصراع فى المنظر الأول من المسرحية من خلال الحوار بين توت ومسطاط وهما يلاحظان استبداد **طيفون** وأعوانه بالأمر فى البلاد وظلمهم للشعب ، يشجعهم على ذلك انصراف **أوزيريس** إلى كشوفه واختراعاته . ويتساءل **توت** : «هل فى ذلك لوم عليه ؟» فيجيبه **مسطاط** : «ومن الذى يلومه ؟ .. أنا آخر من يلومه .. إن علمه وابتكاراته هى وحدها فى نظرى ، كما تعلم ، التى درت الخير على هذا البلد .. لولاه ما استطاع الفلاح أن يزرع ، ولا حضارتنا أن تكون . من ينكر أنه مخترع المحراث والشادوف ، ومشيد الجسور والقناطر ؟ ولكن الأمر الذى لا ينكر أيضا هو أنه ترك شئون الحكم إلى شقيق داهية ماكر ، يعمل ليصطنع الأنصار ، ويستميل أشياخ البلد ويتركهم ينهبون الشعب .. » (ص ١٧)

ولقد سبق أن لاحظنا أن الصراع الرئيسى فى المسرحية ليس بين **أوزيريس وطيفون** ، إذ لم يتح المؤلف **لأوزيريس** أن يواجه **طيفون** أو يقاوم طغيانه بأى صورة من الصور ، مع أنه لم يكن عالما عاديا متفرغا لعلمه ، بل حاكما يشتغل بالعلم لخدمة شعبه . ومراعاة مصلحة الشعب كانت تفرض عليه ألا يهمل شئون السياسة ويتركها لمن يسىء إلى الشعب ويظلمه ، ولكن «**الحكيم**» عزل **أوزيريس** عن السياسة نهائيا ، وجعله عالما خالصا متجردا من كل قوة أو طموح سياسى ، ومن ثم أمكن لطيفون السياسى الداهية أن يهزمه مرتين دون أن يلق أدنى مقاومة من جانبه . ومن ثم انتفى أى صراع فكرى أو مادى بينهما .

إن **أوزيريس** يظهر فى بداية المسرحية ملكا منصرفا عن شئون الحكم إلى أبحاثه العلمية ، وهو فى «**بيلوس**» عبد محترم ، يقدم خدماته العلمية لملكها وشعبها . ولا يفكر فى العودة إلى وطنه أو استرداد ملكه إلا حينما تعثر عليه إيزيس وتقنعه بذلك .

ويعود أوزيريس مع **إيزيس** إلى مصر ليجاهدا لاسترداد ملكهما . ولكنه ما إن يلمس انخداع الشعب بدعايات طيفون . وكيف أصبح يلعن **أوزيريس** وذكراه ويسميه «**الملك الذاهل**» . حتى يزهد فى الحكم . ويقرر اعتزال الحياة العامة . والاختفاء فى قرية صغيرة . مكتفيا بمواصلة رسالته العلمية الحضارية فى هذا النطاق المحدود . فيشرع فى تعليم فلاحى القرية شق القنوات وأساليب جديدة فى الزراعة . وقد ظن أنه أصبح بمأمن من مؤامرات طيفون . ولكن سرعان ما ثبت خطؤه ، إذ وقع مرة أخرى فى براثن أعوان **طيفون** فقضوا على حياته ومزقوا جسده شر ممزق ، دون مقاومة ودون أدنى صراع بينه وبين **طيفون** وأعوانه .

أما الصراع الحقيقى فى المسرحية فقد كان ، منذ البداية ، بين **طيفون وإيزيس** ، إذ قبل أن يلقى **أوزيريس** مصرعه ، لم يكن **طيفون** يخشاه أو يحسب له حسابا . بل كان يخشى **إيزيس** اليقظة المحنكة . ويحسب لها ألف حساب . وطبيعة بناء المسرحية تفرض أن تكون **إيزيس** استمرارا للقيم والمبادىء التى يمثلها زوجها **أوزيريس** . وهذا ما تحقق حتى نهاية الفصل الثانى ، ثم إذا بنا منذ بداية الفصل الثالث نفاجأ **بإيزيس** تتخلى نهائيا عن كل القيم والمثل التى عاش زوجها ومات من أجلها . وتتبنى أساليب **طيفون** الواقعية ، وتحاربه بنفس أسلحته الوضيعة لتصل بابنها **حوريس** إلى كرسى الحكم بأى ثمن ، حتى ليقول **مسطاط** الذى عاونها كثيرا :

«إذا كان لابد لانتصار رجل العلم والخير من أسلحة المغامر والمحتال ، وإذا كان لابد لنجاحه هو أيضا من استخدام الرشوة والتدجيل والتضليل ، فمعنى ذلك أنه لم يعد هناك أمل فى القوة الذاتية للعلم والخير . وإذا سلمنا نحن خدام مبادىء **أوزيريس** بذلك فمعناه بكل بساطة : الخيانة لقضيتنا .. وهأنذا أكرر ألفاظى بذاتها ، لأنى لا أجد غيرها تعبيرا صحيحا عن الموقف .. وما دام فى قلبى عرق ينبض فلن أسمح لنفسى أن أخون قضيتى .. إنى لم أناصر **حوريس** لأنه **حوريس** ، بل لأنه يمثل مبادىء .. فإذا ضاعت هذه المبادىء فلا معنى عندى لانتصار **حوريس** .. لن أخون القضية الحقيقية من أجل نجاح شخص .. لا .. لن أخون .. لن أخون .. هذه كلمتى الأخيرة .. وليس لى الآن إلا أن أذهب وأقول لكم : وداعا . » (ص ١٣١ ـ ١٣٢)

وهكذا نجد أنفسنا فى قلب الموضوع السياسى الثانى من موضوعات المسرحية ، وهو الأهم فيما نرى .[٦٥] وقد خصه الكاتب بعدة فقرات فى بيانه الملحق بالمسرحية ، جاء فيها :

«إذا كانت الغلبة للأمهر والأمكر ، فهل يجب على رجل العلم أن ينخذل ويسلم أو أن يتازل منافسه بنفس سلاحه ؟ ..

«ماذا كان يجب على إيزيس الأم أن تفعل لتضمن النجاح لابنها ؟ .. هل تفعل ما فعلت أو تتمسك بمبادىء زوجها وتعرض ابنها لخطر الهزيمة ؟ ..

«هل الأهداف السماوية لا تتحقق على الأرض بين البشر إلا بالطرق البشرية ؟

«هل نجاح الدعوات الدينية والاجتماعية ما كان يمكن أن يتم كما تم بغير الالتجاء إلى الوسائل السياسية والعملية التى تكفل النجاح السريع الشامل ؟

«هل الفرق بين الملائكة والبشر هو أن الملائكة لا تعرف من الوجود غير شيء واحد : المثالية .. فهى عندها هدف ووسيلة فى عين الوقت .. فى حين أن البشر يعرفون شيئين : المثالية ، والواقعية ، ولا يمكن أن يتجردوا من الواقع وهم يسيرون نحو مثل أعلى ؟ ..

«ما هو مستقبل الإنسان ؟ .. هل هو فى الارتفاع إلى صفاء الملائكة ؟ أو هو فى بقائه بشرا يكافح ليعادل بين المثالية والواقعية ، ويخرج من هذا التعادل بهدف أنبل وحياة أفضل ؟ » (ص ١٦٧ ، ١٦٨)

وهذه جميعا أسئلة مهمة وحيوية ، فإذا حاولنا أن نجيب عنها من نص المسرحية لوجدنا أن تمسك رجل العلم ـ وهو **أوزيريس** ـ بالمثالية ، وعزوفه عن أساليب السياسة الواقعية قد انتهى بهزيمته مرتين أمام رجل السياسة الواقعية ، وهو **طيفون** .

وإذا كان النصر الأخير فى المسرحية قد تحقق **لحوريس بن أوزيريس** على **طيفون** ، فلم يكن ذلك لأنه تمسك بالقيم والمثل التى وهبها أبوه كل حياته ، بل على العكس ، كان انتصاره نتيجة مباشرة لتخليه هو وأمه ونصيرهما توت عن هذه القيم والمثل ، ولجوئهم لنفس أساليب طيفون المنحطة من رشوة وتضليل للجماهير وخداعها . بالرغم من أنهم كانوا أصحاب الحق . فكأن الحق لم ينتصر فى المسرحية بقوته الذاتية بل بقوة الشر وأساليبه . ومن هنا يصدق ما ذهب إليه أحد النقاد من أن «**انتصار حوريس فى نهاية المسرحية يعنى فى الوقت نفسه هزيمة أوزيريس ـ مرة ثالثة وأخيرة ـ لأيد طيفون بل نتيجة ما أقدمت عليه إيزيس** ..»[٦٦]

إنها قضية الغايات والوسائل فى السياسة . وقد سبق أن تعرض لها الكاتب فى كتابات أخرى ، من بينها قصة «**الانتصار الخالد**»[٦٧] ، حيث يلجأ البطل «ثر» ، وهو صاحب الحق ، إلى الحيلة والمخاتلة للانتصار على الشر والباطل . وستظل هذه القضية تشغل «**الحكيم**» فى عدة مسرحيات أخرى ، من أهمها «**السلطان الحائر**» و «**الورطة**» .

ومن الإنصاف للكاتب أن نلاحظ أن الموقف الذى استخلصناه من أحداث المسرحية يتعارض مع مثاليته الواضحة فى كثير من كتاباته . ورفضه المستمر لاستخدام الوسائل الخبيثة حتى لو أدت إلى غايات خيرة . لذلك فقد ناقشناه فى ذلك فقال إن ما يؤمن به شيء ، وواقع الحياة السياسية المحيطة بنا شيء آخر ، فما أكثر ما أيد هذا الواقع السياسى انتصار قوى الظلم والخداع على قوى الخير والمثالية . ولذلك يقول **الحكيم** إنه لم يكن بوسعه أن ينصر فى مسرحيته الخير المثالى ، مخالفا بذلك واقع السياسة العالمية والمحلية .

ومع ذلك فلو أننا تأملنا تتابع الأحداث فى الفصل الثالث من المسرحية لوجدنا أن أساليب السياسة الواقعية من رشوة وخداع لم توصل **إيزيس** إلى هدفها ، بل تعرضت هذه الأساليب للإخفاق مرتين ، الأولى حين هزم **طيفون حوريس** وكاد يقضى عليه فى المبارزة لولا تدخل شيخ البلد وإنقاذه إياه ، والأخرى حين نجح طيفون فى خداع الشعب وتحريضه على **إيزيس** ، فأخذ يطالبها بالدليل على صدق مزاعمها . ولولا وصول ملك **بيلوس** فى اللحظة المناسبة لتحققت الغلبة **لطيفون** وأدان الشعب **إيزيس وحوريس** . وهذا أمر طبيعى ، فما دامت المنافسة قائمة بين أحط الوسائل . فليس هناك ضمان للنصر لأى من الجانبين . وإنما تخضع المسألة لعوامل عدة ، من بينها المصادفة ، وإحكام التدبير والخداع .

* * *

وتناقش المسرحية كذلك موضوعين سياسيين فرعيين ، أولها مسئولية الكاتب نحو العمل السياسى ومدى التزامه بمناصرة المبادىء التى يؤمن أنها الحق . يقول «**الحكيم**» :

«**ما هى مسئولية الكاتب ورسالته ؟ ... أهى أن يلتزم بالمبدأ كما فعل مسطاط ؟ .. أم أن يلتزم بالقضية كما فعل توت ؟** .. » (ص ١٦٨)

والمسرحية تبدأ بمناقشة مبدأ التزام الكاتب أولا ، فهى فى المنظر الأول تعرض موقفين متناقضين من هذه القضية . موقف مسطاط الذى يدعو فى حماسة إلى وقوف الكاتب إلى جانب الشعب ومعاونته فى دفع الظلم عنه : «أهل السوق ليسوا اليوم فى حاجة إلى مزاميرنا . إنهم فى حاجة إلى معونتنا ، ونحن نختبىء هنا خلف هذا الغاب ، ونهرب ممن ينادينا .... » (ص ١٥)

وعلى العكس من ذلك يعتقد «**توت**» أن مهمته بوصفه كاتبا وفنانا مقصورة على الترفيه عن الناس » (ص ١٤) وأن قلمه «للتسجيل لا للحرب » (ص ٢٥) ، ولا شأن له بالسياسة ولا بالمظالم الواقعة على الشعب : «أتريد أن تخرجنى من صناعتى ؟ ... أنا توت المسجل .. ألا تعرف أن صناعتى هى أنى حامل القلم المسجل .. لا أناصر أحدا ولا أحارب أحدا .. أنا توت المسجل .. المسجل .. المسجل .. أسجل كل شيء .. ولا شأن لى بأحد » . (ص ٢٥ ، ٢٦) .

وبعد أن تتطور الأحداث يقتنع **توت** بآراء **مسطاط** :

«.. فى الماضى كنت أكتفى بالتسجيل .. أراقب وأسجل .. أما الآن فوقفى قد تغير ، لأن كل شيء ، كما قلت أنت ، قد اتضح لعيوننا .. بالأمس لم تكن أمامنا قضية واضحة .. أما الآن فنحن أمام قضية هى بالفعل قضيتنا قبل أن تكون قضية أوزوريس .. » (ص ١١٢)

غير أن **توت ومسطاط** لا يلبثان أن يختلفا من جديد حول ما يجب أن يلتزما به ، أهو «القضية» أم «المبدأ» . ويوافق توت على اتباع أى وسيلة ـ حتى وإن تعارضت مع المبدأ ـ ما دامت تخدم القضية . فى حين رفض مسطاط ذلك . وآثر الابتعاد عن الصراع السياسى ، حرصا منه على سلامة المبدأ .

وتشير المسرحية إلى موقف ثالث لفئة أخرى من الكتاب ، الذين اشتراهم **طيفون** ، واستضافهم فى قصره ، «يدبجون له أناشيد مجده . ويذيعون عن حكمه المآثر ، وينفخون له فى المزامير .. » (ص ١١)

والمؤلف يدين هذا الموقف الأخير ويرفضه ، فى حين يتعاطف

بوضوح مع «مسطاط» الذى يعبر عن موقف قريب من موقف «الحكيم» نفسه من الصراعات السياسية والحزبية، من حيث رفضه الارتباط بحزب أو شخص، مكتفيا بالالتزام بمجموعة من المبادىء العامة. وإن كان هذا التعاطف من جانبه مع مسطاط لم يؤد إلى إدانته لتوت. تمشيا مع تسليمه السابق بالواقع السياسى كما أشرنا.

لقد صدرت المسرحية فى سنة ١٩٥٥. فى تلك الفترة التى شهدت فيها الحياة الأدبية فى مصر جدلا محتدما حول قضية الالتزام. فأدلى توفيق الحكيم برأيه فى هذا الجدل من خلال المسرحية، وهو كما نرى رأى أدبى ونقدى بالإضافة إلى طابعه السياسى الواضح.

* * *

ويقوم الشعب بدور مهم فى المسرحية. يوضح رأى المؤلف فى قضية الديمقراطية، ومدى قدرة الشعب على توجيه مقدراته السياسية. وهذا هو الموضوع السياسى الرابع الذى تعالجه المسرحية، والذى يجمله الكاتب فى قوله: «قوة الشعب مثل قوة الشمس. لا أثر لها إذا تفرقت أشعتها وتشتتت. ولكنها تعمل عملها إذا تجمعت وتكتلت وتنظمت. وهذا التنظيم والتجميع والتكتيل. تخدمه دائما وسائل السياسة العملية لذلك كانت الخطة النهائية لإيزيس فى هذه المسرحية هى الوصول بأى ثمن إلى خداع طيفون وإقناعه بالاحتكام إلى الشعب المتجمع لتعرض أمامه الحقائق كى يصدر رأيه الحر.» (ص ١٦٧. ١٦٨)

غير أن ما تقوله المسرحية من خلال أحداثها وحوارها يختلف كثيرا عما أجمله الحكيم فى الاستشهاد السابق. فى مستهل المسرحية نلتق بعدد من الفلاحات الفقيرات. يمثلن جانبا من الشعب، ونرى شيخ البلد ينهب ما يحملنه من طيور وخيرات. فلا يستطعن مقاومته، بل يلجأن إلى توت ليكتب لهن الشكاوى والتعاويذ، فإذا به يقول: «هؤلاء السذج ... إنهم يصرون على تسميتى الساحر، ويلحون فى طلب التعاويذ والتمائم.. وقد تركتهم فى وهمهم.. ولكنهم تمادوا.. كل حامل قلم عندهم ساحر.. هؤلاء الجهلاء». (ص ١٥)

وفى المنظر الثالث نلتقى بمجموعة أخرى من الفلاحين والفلاحات فى ساحة قرية من القرى، وشيخ البلد يعلنهم باعتلاء طيفون العرش، ويبشرهم بعهد أمن ورخاء: «.. لقد كنتم فى عهد الملك الراحل تشكون مما كان يؤخذ منكم فى الأسواق.. اليوم لن يؤخذ منكم إلا نصف ما كنتم تعطون. لتوقنوا أن العهد قد تغير، وأن طيفون ساهر على راحتكم. مدبر لأموالكم... قولوا معى: النصر لطيفون..» (ص ٣٩. ٤٠).

وعلى الرغم مما عاناه هؤلاء الفلاحون والفلاحات من شيخ البلد وأعوانه. وقد قدمنا حالا نموذجا منه. فقد صدقوه وصاحوا خلفه: «النصر لطيفون». وكذلك صدقوه حين حذرهم من امرأة مجنونة ساحرة، تزعم أنها تبحث عن زوجها، وطلب منهم طردها لأنها «تجر فى أذيالها الشؤم حيثما حلت». بل إنهم ليرون فى مجرد حديث شيخ البلد إليهم دليلا على تحسن الأحوال، إذ لم يكن يعنى بالحديث إليهم قبل ذلك.

يصدق الشعب كل مزاعم شيخ البلد ويستجيب لما طلبه منه. وما إن تظهر إيزيس حتى يبتعد الفلاحون عنها قائلين: «إنها هى التى تحمل الشقاء إلى كل القرى»، فإذا خلعت نقابها، وكشفت عن شخصيتها، لم يفدها هذا، إذ يقول الفلاحون: «زوجة الملك، الذاهل» (ص ٤٦)، وينصحونها بالعودة إلى قصرها.. «والملك طيفون المحبوب لا شك سيشملك بعطفه فى هذا العهد السعيد..».. «.. بالطبع.. إذا كان الملك الجديد سيسهر على راحتنا نحن الفلاحين، فما من ريب أن أرملة أخيه ستكون أول من يظفر برعايته..». أما أوزيريس الراحل فهو فى نظرهم «كان مشغولا بنفسه». وتعلق إيزيس على هذه الخديعة الضخمة بقولها: «.. بنفسه؟. وأسفاه.. نعم.. نعم صدقتم سريعا كل هذه الدعايات.. معذورون أنتم.. إنهم بارعون مهرة». (ص ٤٧)

وإذا كنا قد رأينا أوزيريس ينصرف بعد عودته إلى وطنه عن كل ماله صلة بالحكم فلم يكن ذلك إلا لأنه «صدم فى أعماق قلبه يوم سمع بأذنيه الناس يلعنون ذكرى أوزيريس نتيجة لدعايات طيفون..» (ص ١٠٣).

فالشعب فى المسرحية إذن أمى ساذج، يسهل على الحاكم خداعه وتوجيهه الوجهة التى يراها دون أن يجد منه مقاومة أو معارضة. ولعل هذه الحقيقة هى التى دفعت إيزيس إلى رشوة شيخ البلد، ليعمل على الوصول بابنها إلى الحكم، فالأمر على حد تعبيره «... يتطلب اكتساب بعض النفوس، وبذل الوعود.. وتنظيم بعض الصفوف.. وغير ذلك من الترتيبات..» (ص ١٢٤).

وتزداد هذه الحقيقة وضوحا قرب خاتمة المنظر الأول من الفصل الثالث خلال هذا الجدل بين إيزيس وتوت ومسطاط:

توت: ابسط لى قبل كل شىء وبكل وضوح: ما هو فى رأيك السبيل الحقيق لبلوغ حوريس الهدف؟

مسطاط: الشعب..

ايزيس: إن مسطاط ينسى أن زوجى أوزيريس كان معبود الشعب فى يوم من الأيام، فما إن ظهر أخوه المغامر طيفون حتى استطاع ببراعته وحيلته وأساليبه وأكاذيبه أن يسلب من زوجى المسكين ملكه وشعبه معا..

توت: حقا.. إن اليد البارعة تستطيع أن تسرق تأييد الشعب أيضا فيما تسرق..

مسطاط: (صائحا): إلى حين.. إلى حين..

توت: نعم.. إلى حين ظهور يد أخرى أبرع..» (ص ١٣٠)

وإذا كان «الحكيم» قد وضع الشعب قرب نهاية المسرحية فى مكان القاضى الذى يحكم بين الطرفين المتنازعين بدلا من الآلهة فى الأسطورة، فلم يكن ذلك تسليما منه بقدرة الشعب على الحكم السليم وتقرير مصيره واختيار حاكمه بنفسه، فلقد أوشك طيفون على النجاح فى خداع الشعب مرة أخرى والفوز بتأييده وإدانة إيزيس وابنها صاحب الحق الشرعى، لولا وصول ملك ببلوس بصورة مفاجئة، غيرت اتجاه

فؤاد دواره

الشعب وأقنعته بصدق إيزيس .

والخلاصة أن « **الحكيم** » فى هذه المسرحية يدين الشعب ، ويتهمه بالسذاجة وسهولة الانخداع ، حتى لكأنه يقدم مصداقا دراميا لبيت « **شوقى** » الشهير فى مسرحيته « **مصرع كليوباترا** » حيث يصف « **حابى** » الشعب بقوله :

« **يالـــه من ببغـــاء عقـلـه فى أذنيـه** »(٦٨)

هذا التشكك فى حكمة الشعب وقدرته على الحكم السليم ليس جديدا فى فكر الحكيم السياسى ؛ **فهو يردده** كثيرا فى مسرحياته السياسية الأخرى التى تعرضت لفكر الديمقراطية . والواقع أن هذا الموقف المتشكك **بعض** المبررات من تجارب السياسة الواقعية ؛ إذ كثيرا ما زيفت إرادة الشعب باسم الديمقراطية ، وكثرا ما تنكر الحاكم الباغى المستبد فى مسوح الحاكم العادل الحريص على مصالح الشعب ، المعبر عن إرادته ، وبخاصة حينما يكون الشعب جاهلا ، لم يصل إلى درجة كافية من الوعى تمكنه من مقاومة استبداد الحاكم وعدم الوقوع فى حبائل دعاياته وأكاذيبه .

* * *

وتعد « **إيزيس** » أول مسرحية كبيرة يكتبها **توفيق الحكيم** بعد سلسلة طويلة من المسرحيات الخفيفة والقصيرة ، منذ أن كتب مسرحية « **الملك أوديب** » التى نشرت فى عام ١٩٤٩ . ونعنى بالمسرحية الكبيرة تلك التى تعالج قضايا فكرية عميقة ذات طابع إنسانى عام ، وقد تستلهم التاريخ والأساطير ، أو الأعمال الأدبية الخالدة ، وتتطلب من الكاتب فى هذه الحالة احتشادا خاصا وجهدا مضاعفا لكى يضفى على المادة القديمة مضمونا جديدا ، ويكسو الأثر الموروث حلة معاصرة ، تبرر تناوله إياه وتترك آثار بصماته عليه .

وبهذا المقياس لانجد فى تراث « **الحكيم** » المسرحى أكثر من ثمانى مسرحيات كبيرة ، أو تسع ، نعتقد أن **إيزيس** واحدة منها .

غير أن تناول الكاتب لمادة الأسطورة هنا يختلف اختلافا واضحا عن كل محاولاته السابقة فى هذا المجال ؛ فقد سبق أن لاحظنا مدى حرصه على تجريد كل وقائع الأسطورة من العناصر الخرافية غير المعقولة ، وقلنا إنه قد جردها من عناصرها الأسطورية ، ومن ثم انطلقت أحداثها ومواقفها من أرض الواقع المادى ولم تغلب عليها **قضايا** الفكر النظرى المجرد كغالبية مسرحياته الكبيرة السابقة .

وليس معنى هذا أن « **إيزيس** » لاتعرض قضايا فكرية ذات طابع إنسانى عام ، فقد سبق أن عرضنا هذه القضايا ، فإن مانقصده هو أنها تعرض هذه القضايا من خلال وقائع وأحداث وصراع مادى مشوق . ولم يكن هذا أسلوب الكاتب فى مسرحياته الكبيرة السابقة . « **كشهرزاد** » و « **أهل الكهف** » و « **بيجماليون** » **وغيرها** ، حيث كانت الصدارة للنقاش الفكرى مع خفوت الحركة المادية وبطئها . أما فى « **إيزيس** » فيبدو أن الكاتب حرص على أن يوفر**لها** عناصر النجاح على خشبة المسرح ، ومن ثم فقد ملأها بالحركة المادية النشطة ، ومال فى حوارها إلى البساطة الشديدة التى تتمشى مع واقعية علاجها ، فافتقدت نتيجة لذلك عنصر الشاعرية الموحية التى كانت تميز هذا النوع من مسرحيات « **الحكيم** » بل إن بساطة الحوار فى « **إيزيس** » كادت تهبط فى بعض المواقف إلى نوع من الابتذال والسوقية ؛ كما فى حديث توت ومسطاط مع « **إيزيس** » فى المشهد الأول من المسرحية (ص ٢٠ ـ ٢٦) ، فقد خلا من نغمة التقدير والاحترام الواجب توافرها فى مخاطبة ملكة .

حاول الكاتب أن يعوض افتقار حوار المسرحية الى الشاعرية بإضافة عنصر غنائى موسيقى فى إنشاد العقارب السبعة على أنغام المزامير (ص ١٣ ، ١٤) وأغانى الملاحين (ص ٦٠ ، ٦٤) ثم بكائيات إيزيس على زوجها المفقود (ص ٦٠) ونواح الفلاحات بعد مصرع أوزيريس (ص ١١٥) . ولاشك أن هذا العنصر الغنائى يمثل عاملا لنجاح للمسرحية عند عرضها على خشبة المسرح .

وعلى الرغم من تماسك بناء المسرحية وتداخل موضوعاته الفكرية فى نسيج الحركة المادية فإننا نلاحظ نوعا من التخلخل فى هذا البناء بعد الفصل الثانى ، ولعل هذا مادفع ناقدا إلى القول بأن « المسرحية تتوقف عن الحركة بعد الفصل الثانى .. حين تختفى شخصية **أوزيريس** وينتقل التتابع إلى شخصية **حوريس** وصراعه مع **ست** .. فهنا تكمن فجوة درامية بشعة .. قد لايحس بها قارئ المسرحية .. ولكن المتفرج يهوى فيها على حين فجأة .. ثم يجد نفسه مضطرا إلى تسلق جدران الهوة ليسير مع حوريس فى خط جديد .. كان يمكن أن تنتهى المسرحية بمجرد أن يستقر لدى المتفرج أن إيزيس رمز للولاء والإصرار على مساندة قوة الخير .. ستواصل سعيها وستنجح ؛ ففى هذا الإطار المحدود يستطيع الكاتب المسرحى أن يركز طاقة التعبيرات الدرامية ويحسن تصويبها ، بدلا من تبديدها على هذا النحو المستطرد » .(٦٩)

والواقع أن المسرحية لا تتوقف عن الحركة بعد الفصل الثانى كما ذهب الناقد ، بل تزداد فيها الحركة والمفاجآت ، ولكن فى اتجاه آخر جديد ـ كما لاحظ بحق ـ غير اتجاه الأحداث والصراع فى الفصلين السابقين . فنحن نرى فى الفصل الثالث مبارزة بين **طيفون وحوريس** ، ثم محاكمة شعبية صاخبة حافلة بالسباب المتبادل والاتهامات الصارخة ، فى الوقت الذى يخفت فيه الحوار الفكرى حتى يكاد يتلاشى ، ومن ثم تضعف الدلالات الرمزية للشخصيات حتى نكاد ننساها .

وهكذا نرى أن تحول **إيزيس** فى الفصل الثالث عن مبادىء زوجها **أوزيريس** السامية إلى اتباع مبادئ **طيفون** السياسية الوضيعة لم يمثل انقلابا فى الجانب الفكرى من المسرحية فحسب ، بل أدى فى الوقت نفسه إلى تخلخل فى بنائها الفنى . إذ حول الصراع فيها إلى صراع مادى خالص بين أشخاص عاديين لايمثل كل منهم قيما ومبادىء متعارضة كما كان الحال فى الفصلين السابقين .

ويزيد من حدة إحساسنا بالفجوة الدرامية بين الفصلين الأول والثانى من ناحية ، والفصل الثالث من ناحية أخرى . أنها مصحوبة

بفجوة زمنية تمتد أكثر من خمس عشرة سنة ، بل إن المسرحية كلها تمتد على مساحة زمنية كبيرة نسبيا ؛ فبين الفصلين الأول والثانى عدة أشهر ، وبين المشهدين الأول والثانى فى الفصل الثانى ثلاث سنوات ، ثم تأتى فجوة الخمس عشرة سنة . وهذا الامتداد الكبير قد أثر بلا ريب فى قوة التركيز الدرامى للمسرحية . ولاتفسير لهذا الامتداد سوى حرص الكاتب على الحفاظ على أكبر قدر من وقائع الأسطورة الأصلية بعد منطقتها وتأنيسها . وهذا مادفع ناقدا كالدكتور لويس عوض إلى أن يأخذ على المؤلف أنه «.. نحا إلى مانحا إليه القدماء من بناء التراجيديا على فكرة (الجهاد) الخارجى ، جهاد الخير ضد الشر ، فسيطرت على عمله الفنى روح الملحمة ، ولم يبنها على القوانين الأولية التى انتهت إليها اليونان ، وهى قوانين (الصراع) الدرامى الداخلى بين الخير والشر . ولا سيما فى فكرة (القصاص) التى يجد فيها الإنسان حياته من مأساة سقوطه ، كما نتعلم من الفكر الدينى الراقى .. »[٧٠]

• هوامش

(١) «سجن العمر» ، ص ٢٢٨ .
(٢) «عودة الروح» ، جـ ١ ، ص ١٤٣ ، ١٤٤ .
(٣) «عشرة أدباء يتحدثون» ، ص ٣٤ .
(٤) «عودة الروح» ، جـ ٢ ص ٥٤ ـ ٦٤ .
(٥) «عودة الروح» ، جـ ٢ ص ٢٤٠ ، ٢٤٢ ، ٢٤٣
(٦) «إيزيس» ، ص ١٦٥ .
(٧) «شهرزاد» ص ١٣٤ ، ١٣٥ .
(٨) مجلة «الرسالة» ، العدد ١٠ ، ١ / ٦ / ١٩٣٣ ، ص ٥ ـ ٨ ، «تحت شمس الفكر» ، ص ٥٧ ـ ٧٢ .
(٩) «تحت شمس الفكر» ، ص ١٠٨ ، والمقال على شكل إجابات عن أسئلة أديب صحفى يقول «الحكيم» إنه جاءه سنة ١٩٣٣ عقب نشر «أهل الكهف» يحادثه فى شأنها ويسأله عما حمله على اختيار موضوعها .
(١٠) «زهرة العمر» ، ص ١٧٨ .
(١١) مجلة «الرسالة» فى العدد ٢١ فى ١٥ / ١١ / ١٩٣٣ ، ص ٦ ، «تحت شمس الفكر» ص ٢١٢ ـ ٢١٤
(١٢) «الرباط المقدس» ، ص ٩١ ، وقد صدرت سنة ١٩٤٤ ، أى قبل نشر المسرحية بإحدى عشرة سنة .
(١٣) بلوتارخوس : «إيزيس وأوزيريس» ، ترجمها عن اليونانية د . حسن صبحى بكرى ، راجعها د . محمد صقر خفاجة ، الألف كتاب (٢٣٥) ، دار القلم ص ٩ .
(١٤) «المسرح المصرى» ، دار إيزيس للطبع والنشر ، ١٩٥٥ ، ص ١٠ ، ١١ .
(١٥) نبيل الألفى : «من عالم المسرح ـ تجارب ودراسات» ، الدار المصرية للطباعة والنشر ، ١٩٦٠ ، ص ٢٧ .
(١٦) د . لويس عوض : «دراسات فى أدبنا الحديث» ، دار المعرفة ، ١٩٦١ ، ص ٨٦ ، وهو نفس المقال المنشور فى جريدة «المساء» ، ٣٠ / ١ / ١٩٥٧ .
(١٧) د . محمد مندور : «مسرح توفيق الحكيم» ، ط ٢ ، دار نهضة مصر ، ١٩٦٦ ص ١٤٤ ، وهو المقال المنشور فى جريدة «الشعب» ، ٣ / ٢ / ١٩٥٧ .
(١٨) المصدر السابق : ص ٩٧ .
(١٩) جريدة «الجمهورية» ، ١٨ / ١ / ١٩٥٧ .
(٢٠) حاولت أن أعرف من المؤلف المصادر التى اعتمد عليها ، فاعتذر بأنه نسيها ، ثم أضاف أنه ألف المسرحية خلال فترة عمله مديرا لدار الكتب المصرية ، فأتاح له ذلك فرصة الاطلاع على مجموعة كبيرة من المراجع بمختلف اللغات حول الأسطورة وتفسيراتها .
(٢١) «إيزيس» ، ص ١٦٥ .
(٢٢) جريدة «الشعب» ، ١٩ / ١ / ١٩٥٧ ، والمقالة بتوقيع «كاتب كبير» ، وقد أشار أحمد حمروش فى كتابه «المسرح من الكواليس» (دار روز اليوسف ١٩٦٦ ص ٢٢٠) إلى أن كاتبها هو الدكتور حسين فوزى الذى تحرج من نشر اسمه لأنه كان وقتها وكيلا دائما لوزارة الإرشاد ، وكان المسرح الذى قدم المسرحية تابعا لها ، ويخضع لإشرافه المباشر .
(٢٣) بلوتارخوس : «إيزيس وأوزيريس» ، ص ٢٤ .
(٢٤) المصدر السابق : ص ٢٨ .
(٢٥) المصدر السابق : ص ١٨٨ .
(٢٦) سليم حسن : «الأدب المصرى القديم» ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ١٩٤٥ ، جـ ٢ ، ص ٨١ .
(٢٧) وهو الدكتور حسن صبحى بكرى مترجم أسطورة «إيزيس وأوزيريس» لبلوتارخوس فى تقديمه لها ص ١٢ .
(٢٨) المصدر السابق : ص ١٣ ، ١٤ .
(٢٩) المصدر السابق : ص ٢٩ .
(٣٠) بلوتارخوس : «إيزيس وأوزيريس» ، مقدمة المترجم ، ص ٨ .
(٣١) المصدر السابق : ص ٣١ .
(٣٢) **James George Frazer : «The Golden Bough, a Study in Magic and Religion; abridged ed., Macmillan and Co., 1932, P. 363.**
(٣٣) بلوتارخوس : «إيزيس وأوزيريس» ، ص ٣١ ، ٣٢ .
(٣٤) المصدر السابق : ص ٣٢ .
(٣٥) المصدر السابق : ص ٣٣ .
(٣٦) المصدر السابق : ص ٣٤ .
(٣٧) المصدر السابق : ص ٣٥ ـ ٣٩ .
(٣٨) أتيين دريوتون : «المسرح المصرى القديم» ، ص ٥٦ .
(٣٩) بلوتارخوس : «إيزيس وأوزيريس» ص ٦٣ .
(٤٠) د . لويس عوض : «دراسات فى أدبنا المعاصر» ، ص ٢٤ .
(٤١) بلوتارخوس : «إيزيس وأوزيريس» ص ٨ .
(٤٢) المصدر السباق : ص ٣٣ .
(٤٣) «المسرح المصرى القديم» ، ص ١١٧ .
(٤٤) المصدر السابق : ص ٦٢ .
(٤٥) المصدر السابق : ص ٥٨ .
(٤٦) سليم حسن : «الأدب المصرى القديم» ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ١٩٤٥ ، جـ ١ ، ص ١١٢ ؛ د . عبد المنعم أبو بكر : «أساطير مصرية» ، دار المعارف بمصر ، سلسلة «اقرأ» ، ١٣٤ ، ١٩٥٤ .
(٤٧) «أساطير مصرية» ص ٢٠ .
(٤٨) «الأدب المصرى القديم» ، جـ ٢ ، ص ٨٨ .
(٤٩) المصدر السابق : جـ ٢ ، ص ٩٠ .
(٥٠) المصدر السابق : جـ ١ ص ١٤٩ .
(٥١) المصدر السابق : جـ ١ ص ١٥٠ .
(٥٢) بلوتارخوس : «إيزيس وأوزيريس» ، ص ٣١ .
(٥٣) المصدر السابق : ص ٣٨ .
(٥٤) «الأدب المصرى القديم» ، جـ ٢ ، ص ١٨ .
(٥٥) المصدر السابق : جـ ٢ ، ص ٩٠ .
(٥٦) و«أساطير مصرية» ، ص ٣٠ .
(٥٧) «الأدب المصرى القديم» ، جـ ١ ، ص ١٣٦ .
(٥٨) «المسرح المصرى القديم» ، ص ٥٨ .
(٥٩) المصدر السابق : ص ١١٦ .
(٦٠) المصدر السابق : ص ٥٨ .
(٦١) المصدر السابق : ص ١١٦ .
(٦٢) المصدر السابق : ص ١٣١ .
(٦٣) المصدر السابق : ص ١٥٦ .
(٦٤) المصدر السابق : ص ١١٦ ، ١١٧ .
(٦٥) وتتفق فى هذا مع ما ذهب إليه د . مندور من أن الصراع الذى تقوم عليه المسرحية ليس فى جوهره صراعا بين العلم والسياسة ، بل هو صراع بين الواقع والمثال فى مجالى السياسة والحكم («مسرح توفيق الحكيم» ص ٩٤) .
(٦٦) من مقال ليحيى عبد الله ـ مجلة «المسرح» ، العدد ١٤ ، فبراير ١٩٦٥ ص ٥٢ .
(٦٧) «سلطان الظلام» ، ص ٧٥ .
(٦٨) أحمد شوقى : «مصرع كليوباترا» ، مطبعة مصر ، ١٩٣١ ، ص ٣ .
(٦٩) صلاح عز الدين فى مقال بجريدة «المساء» ، ٧ / ١ / ١٩٥٧ .
(٧٠) «دراسات فى أدبنا الحديث» ، ص ٨٧ .

المجلس الأعلى للثقافة

قطاع المسرح يقدم

مسرحيات جديدة لموسم الصيف عام ١٩٨٢

المسرح القومي
على مسرح بيرم التونسي
الأيام الصعبة
تأليف: سعد مكاوي
إخراج: فتحي الحكيم

إنتاج مشترك
على المسرح العائم
قسمتي
تأليف: نجيب الريحاني وبديع خيري
إخراج: السيد راضي

المسرح العائم الصغير
يقدم
حدث في عصر الرشيد
تأليف: الشاعر عبد الوهاب محمد
إخراج: علي نصر

فرقة المسرح المتجول
بأحياء القاهرة والمحافظات ومصايف الجمهورية
أزمة شرف
تأليف: ليلى عبد الباسط
د. محمد الباجس
إخراج: عبد الغفار عودة

المسرح الكوميدي
على مسرح بيرم التونسي
نجوم الظهر
تأليف: سيد الشوربجي
إخراج: جلال عبد القادر

مسرح الطليعة
قاعة "٧٩"
يقدم
الحصان
تأليف: كرم النجار
إخراج: أحمد زكي

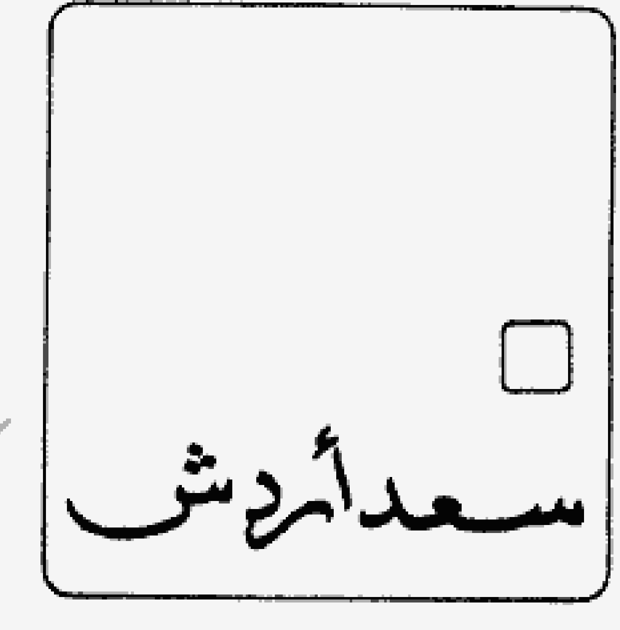
مسرح الأنفوشي
بالإسكندرية
يقدم
سفروت في أعماق البحار
تأليف: سلطان شهاب
إخراج: فكري أمين

عرض جديد
فرقة مسرح الشباب
إخراج: رشاد عثمان

العرض المسرحى

بين التأليف والإخراج





سعد أردش

هناك شبه إجماع على أن «المسرح» فن «الكلمة». ولقد يقال نفس الشيء عن الشعر، والقصة، والرواية، وفنون الأدب كافة، بل إن التعريف قد ينطبق أيضا على الفنون التشكيلية والتعبيرية؛ ذلك أن المقصود بالكلمة هنا ليس مجرد «اللفظ» أو التعبير الخارجي. إشارة كانت أو قناعا أو حركة أو شكلا أو كتلة، وإنما المقصود هو المضمون الذى يُرسله هذا اللفظ أو ذلك التعبير إلى المستمع - أو إلى المشاهد - تصريحا أو تلميحا. غير أن «المسرح» يختلف عن جميع الفنون الأدبية والتشكيلية والتعبيرية من حيث هو «مجمع الفنون»؛ أى إنه لا يقوم على الكلمات فقط، فلابد له على الأقل من «الممثل» الذى يحمل الكلمة إلى المشاهدين أو «الجمهور»، ولابد له من إطار معمارى أو مكانى، حتى ولو كان هذا الإطار مجرد فراغ محدود وقع عليه الاختيار عمدا أو عرضا داخل الفراغ الكونى الفسيح، ولابد له من إطار تشكيلى يحيى ويجسد بيئة «الكلمة» أو بيئة «الحدث»، أو يشير إليها على الأقل؛ ثم لابد له فى النهاية من فنان مفكر؛ تكون له القدرة على نظم هذه العناصر فى قصيدة واحدة من الشعر: ذلك هو «المخرج».

ولقد كان هذا الفنان (المخرج) فى الأصل هو نفس «الممثل» - إذا صح أن الممثل هو المبدع الأول للمسرح - أو كان هو نفس «المؤلف» - إذا صح أن «المؤلف» (أو الشاعر) هو المبدع الأول للمسرح. وفى الحالتين لم يكن هناك مجال للتفرقة أو للمقارنة - أو للتناقض - بين كلمة المؤلف (ممثلا كان أو شاعرا) وبين الكلمة التى تصل فى النهاية إلى الجماهير؛ لأن المنبع فى الإلهام وفى التجسيد واحد. ولكن الحال قد تبدلت منذ فرض «المخرج» نفسه على المهنة المسرحية، فأصبح الشاعر شاعرين: شاعرا مؤلفا يكتب نصه المسرحى على الورق، وشاعرا مخرجا يتولى تجسيد هذا النص وتقديمه للجمهور. ومن هنا يبدأ التشكيك فى أن الكلمة التى بسطها الشاعر الأول على الورق هى ذات الكلمة نفسها التى قدمها الشاعر الثانى فى الفراغ المسرحى. ومن هنا تبدأ التناقضات، ويجد «الناقد» مجالا خصبا لنوعية ثالثة من الإبداع فيما يمارسه من نقد للنص والعرض معا.

على أننا إذا أمعنا النظر فى الصورة المسرحية (العرض المسرحى) لوجدنا أن الأمر ليس مقصورا على الازدواجية الناشئة من تفسير المخرج لكلمة المؤلف؛ ذلك أن مجموعة الممثلين والتشكيليين والتعبيريين هى فى الواقع مجموعة من الإرادات الإنسانية المختلفة، وأن لكل فرد فى هذه المجموعة إمكانياته الإبداعية الخاصة، وفكره الخاص، وطموحاته الخاصة؛ الأمر الذى قد يحملنا على الاعتقاد بأن لكل منهم دورا - أيًّا كان حجم هذا الدور - فى طريقة تجسيد كلمة المؤلف. على أننا إذا افترضنا فى المخرج القدرة الكاملة على تطويع هذه المجموعة من المبدعين، ودفعها داخل الحدود الضيقة لمنهجه فى الإبداع وفى التفكير، فإننا يمكن أن نطمئن إلى أن الأمر لا يتجاوز تلك الازدواجية فى التناول بين الكاتب والمخرج.

النص والعرض

ويمكن أن نخلص من هذا إلى أن النص المسرحى المكتوب على الورق هو خليقة فنية تختلف كل الاختلاف عن العرض المسرحى. فالنص أشكال جامدة على الورق، يستمتع به قارىء واحد فى اللحظة الواحدة؛ والعرض حياة متفجرة تزخر بالدم والحركة والفكر والانفعال؛ تقيم حوارا حيا بين مجموعة من الفنانين فى الفراغ المسرحى ومجموعة من المشاهدين فى مكان المتفرجين. والنص بالنسبة للقارىء الواحد أشبه ما يكون برسالة من ذهن أحادى إلى ذهن أحادى، فى حين أن العرض موقف اجتماعى حى نابض، يجسده جانب من المجتمع - يمثله الفنانون المسرحيون - أمام جانب آخر من المجتمع - يمثله الجمهور - بكل ما يترتب على ذلك من إثارة أو استفزاز. ولقد يبدو لى الأمر كالفرق بين التخطيط على الورق لمعركة حربية وبين المعركة ذاتها إذ تستعر نارها بين جيشين. وشتان بين حذق التخطيط وبطولات المعركة الحية.

النصّ تركيبة لغوية تكشف عن الإبداع الدرامى للكاتب ؛ ولكن هذا الإبداع يبقى فى إطار نظرى ومفترض ما بقى داخل صفحات الكتاب . وحتى ولو التقط ذلك الكتاب قارىء فإن العلاقة الذهنية بينه وبين إبداع الكاتب لن ترقى إلى مستوى التجسيد الفعلى ، ولا إلى مستوى الحوار الاجتماعى الحى الحار . ولقد يخرج القارىء من تجربته الذاتية مع النص المقروء بما يحظى به من قراءة قصة أو رواية على الأكثر ، ولكنه لن يعيش التجربة الانفعالية الحية للشخصيات المسرحية ، ولن يحول الأحداث الدرامية إلى حقيقة واقعة . إن القارىء - فى أحسن صوره - « مُتلق » ذهنى ، حتى ولو كان من حدة الخيال بحيث يتصور الفراغ المسرحى يموج بالأحداث والشخصيات ، فى ذهنه أو فى الفراغ بين عينيه والصفحات المقروءة . أما المتفرج فى العرض المسرحى فذات اجتماعية حية ، تتفاعل مع الذوات الاجتماعية التى تجاوره فى صالة العرض ، ومع الذوات الاجتماعية التى تواجهه على خشبة المسرح ، بعد أن تلّبسها الممثلون فحولوها من مجرد شخصيات فنية - أو مسرحية أدبية - إلى كائنات بشرية تموج بالحركة والانفعال والوجدان والفكر : فعلا ورد فعل . إن المتفرج « مشارك » حتى لا يقتصر دوره على التلقى أو الانفعال الذهنيين ، وإنما يتجاوز ذلك إلى الانجذاب الفكرى لهذا الرأى أو ذلك ، ولقد يتحول الانجذاب إلى انتماء فكرى ثم إلى حركة وتنفيذ .

تتعدد العروض ، والنص واحد

لقد أدى تواجد المخرج على ساحة المهنة المسرحية ، وبوجه خاص فى القرن العشرين ، إلى إتاحة إمكانيات واسعة لتقديم التراث الأدبى المسرحى ؛ قديمه وحديثه ، فى عروض متعددة ، ومن وجهات نظر متباعدة ؛ بل إن النص الواحد قد تتعاصر عروضه فى اللحظة الواحدة فى بلد واحد أو فى بلاد متباعدة . وعلى سبيل المثال فإننا سنجد كبار الشعراء المسرحيين من أمثال سوفوكل وشيكسبير وشوو بيراند للو وبريخت على الخارطة المسرحية فى أكثر من بلد فى الموسم الواحد ؛ بحيث يستطيع المتفرج أن يستقل السيارة - أو الطائرة - ليشاهد عرضا آخر لمخرج آخر أو أكثر لنص مسرحى واحد فى الموسم الواحد .

ولاشك أن تعدد العروض للنص المسرحى الواحد : فى اللحظة الواحدة أو فى لحظات متباعدة ، وفى المكان الواحد أو فى أماكن متباعدة ، يقدم لنا فرصة أكثر ثراء لبحث الموضوع المطروح ، ذلك أننا سنتبين بوضوح الأبعاد الحقيقية لنوعية جديدة من الإبداع ، تختلف اختلافا جذريا عن إبداع الكاتب ، ليس فقط فى عمل المخرج ، ولكن أيضا فى عمل الممثل والموسيقى والتشكيلى كما قدمنا . هذا الإبداع الجديد المتمثل بصفة أساسية فى خطة المخرج ، لابد أن يقدم العرض المسرحى بشكل يختلف كثيرا أو قليلا عن الحدود التى تصورها الكاتب وهو يبسط نصه الأدبى على الورق . فإذا سلمنا بهذه النتيجة ، ولسنا نملك إلا أن نسلم بها نظريا وتطبيقيا ، فإننا يجب أن نسلم أيضا بأن تناولات المخرجين للنص الواحد لن تكون متطابقة ، بل ستكون - دون شك - طبعات مختلفة لنفس النص . قد يكون بعضها ممتازا ، وقد يكون بعضها الآخر سيئا . على أن الامتياز والسوء هنا لن ينالا من المصنف الأدبى الأصلى إلا فى حدود طبيعته ومستواه الأصليين ؛ فنحن نستطيع مثلا أن نحكم على عرض من مئات العروض التى قدمت لمسرحية « هاملت » لشيكسبير بأنه جيد ، وعلى عرض آخر بأنه سيئ ، دون أن يؤثر تقويمنا هذا على التقويم الراسخ لنص شيكسبير .

نخلص من هذا إلى أن تناول المخرج لنص مؤلف آخر قد يؤدى إلى احتمالات متعددة . فهو قد يقدم عرضا جيدا لنص جيد أو ردىء ، وهو قد يقدم عرضا سيئا لنص جيد أو ردىء ، وهو أيضا قد يتجاوز حدود إبداع المؤلف ، عن قصد أو عن غير قصد ، فيقدم عرضا بعيدا كل البعد أو بعض البعد عن نص المؤلف . ولكن يجب ألا نفهم من هذا أن المخرج مطلق الحرية فى مواجهة نص المؤلف ؛ فإن لمهنة الإخراج معاييرها وقوانينها التى استقرت على مدى قرن ونصف من الزمان .

المعايير التى تحدد حرية المخرج

أحب بادئ ذى بدء أن أستبعد من إطار البحث نوعية المخرج غير المبدع ، أو ما نستطيع أن نسميه « المخرج المنفذ » ، وهو ذلك المخرج الذى يقتصر عمله على تنفيذ تعليمات المؤلف بالنص ، دون أن يُعمل قدراته الإبداعية بقصد التوصل إلى عرض يتميز بالجدة والابتكار . والحق أن استبعاد المخرج المنفذ من دائرة هذا البحث أمر بديهى إذا وضعنا فى اعتبارنا أن عمله لن يكون فى النهاية مجالا لإثارة أية مفارقات بين النص والعرض[1] . وعلى هذا فإننا سنهتم فى بحثنا بالمخرج « المفسر » ؛ لأن التفسير هو المنطلق الأساسى للإبداع فى عمل المخرج ، وهو فى نهاية الأمر الطريق الذى يكشف عن كثير من عناصر المفارقة عند تقديم العرض المسرحى ومقارنته بالنص المسرحى . وعلينا كذلك أن نستبعد من دائرة البحث « المخرج المؤلف » ، و« المخرج المعدّ » ، والفرق بين الاثنين أن الأول يكتب نصه ثم يبدأ فى تنفيذ خطة إخراجه بنفسه . وغالبا ما تكون خطة الإخراج موضحة بالتفصيل فى النص المكتوب . وفى تاريخ المسرح أمثلة كثيرة للمخرج المؤلف ، بدءا من إسكيلوس ، وانتهاء ببيراندللو وآرثر ميللر . أما المخرج المُعد فهو مخرج مؤلف أيضا ، غير أن نصه يستمد حياته من نص لمؤلف آخر . إنه يعيد صياغة نص قديم أو حديث من وجهة نظر إبداعية جديدة ، وإن كان النص الجديد يقوم على نفس المعطيات التى قام عليها النص الأول ، من أسطورة أو قصة - وشخصيات فنية . ولكن النص الجديد سيقدم بالتأكيد صياغة درامية مختلفة ، أو اتجاها فكريا مختلفا ، أو - على الأقل - لغة مختلفة عن لغة النص الأول . ومن المخرجين البارزين فى هذا المجال « برتولد برشت » الذى يغص مسرحه بتناولات جديدة لنصوص سوفوكليس وشيكسبير وبرنارد شو ، ونصوص أخرى من المسرح الآسيوى ؛ تناولات تعد نماذج لنظرية جديدة هى نظرية « المسرح الملحمى » تناقض نظرية أرسطو فى « المسرح الدرامى » . إن بريخت فى الحقيقة مخرج « مفسر » ، ولكنه يبدأ تفسيره من صياغة جديدة للنص الأدبى ، ومسرحه غير قابل - لهذا السبب على وجه التحديد - لتفسير جديد . وبريخت وغيره من المخرجين ، عندما يعيدون تأليف النص الأدبى إنما يعالجون بأمانة معيارا من أهم المعايير التى تحكم مهنة المخرج ؛ وهذا المعيار **أمانة المخرج قِبَل نص المؤلف الأصلى** .

تفسير المخرج

وأحب هنا أن أوضح حدود عملية التفسير التي يقوم بها المخرج والفنانون العاملون بالعرض . بما لا يتعارض مع قاعدة الأمانة قبل النص الأدبي . إن قدرة أي نص مسرحي على الخلود . تتجلى في قدرته على التعبير عن الإنسان الاجتماعي في كل زمان ومكان ، وهذا هو السبب الحقيقي في ثبات أسماء عمالقة الأدب المسرحي من كل الأجناس . ومن كل اللغات . على واجهات المسارح في أنحاء العالم ، وهذا هو السبب أيضا في أن المسارح تلجأ إلى تراثهم كلما أصاب الأدب المسرحي المحلي قصور عن ملاحقة اهتمامات المجتمع . ومعنى هذا أن المخرج ملزم بالكشف عن عناصر المعاصرة في النص القديم ، أو عن عناصر القربى في النص الأجنبي الآتي من بعيد ، وهي العناصر التي تبنى وشائج العلاقة بين نص بعيد في الزمان أو في المكان وبين الجماهير . وبدون هذه العلاقة يبقى النص والعرض غريبين على المشاهدين . وعملية الكشف هذه هي جوهر التفسير عند المخرج . وهو يجد وسائله في « لغة المسرح » . بعد أن يكون قد أعد لنفسه منطوق هذا التفسير ، واضحا غير غامض . نابعا من طبيعة النص دون افتئات ولا تزيُّد . وبعد أن يطرح هذا المنطوق على مجموعات الفنانين والمبدعين المشاركين في العرض . ويوضح لهم الطرق ووسائل التعبير التي يمكن لكل منهم أن يرتادها ليحقق مستوى البلاغة الممكن في التوصيل . ولقد يجد المخرج نفسه مضطرا لإدخال بعض التبديلات على النص لتحقيق المعاصرة ، وللتوصل إلى إيقاع ونبض يتواءمان مع اللحظة الاجتماعية للعرض .

عندما أخرجت مسرحية « أنتيجونا » لسوفوكل للمسرح العالمي في ١٩٦٥ كان منطوق التفسير الذي وجدت أسانيده جلية في النص يقوم على تجسيد مفهوم « الديمقراطية » ، وما تضعه من التزامات على عاتق الحاكم والمحكوم على السواء . ولقد كنت واعيا أشد الوعي بالمفهوم الذي أجمع عليه النقد لهذا النص ، وهو يقوم على التناقض بين الإحساس بالعشيرة والإحساس بالوطن الكبير ... تناقض أطاح بكل أبطال التراجيديا في نهاية دموية . ولكني رأيت في التفسير الذي اخترته الشكل المتطور لهذا المفهوم . واكتشفت في متن النص كثيرا من المشاهد وعبارات الحوار التي تعزز هذا التفسير وتشكل محورا ومرتكزا له . لقد رأيت من المناسب أن أعزز هذا التفسير بإجراء تعديل جوهري في تشكيل « الجوقة » . بزيادة عددها أولا ، بحيث تصبح رمزًا للشعب لا للشيوخ والحكماء . وبإضافة بعض العناصر النسائية . بحيث تشير إلى المجتمع بركنيه : الرجل والمرأة . ولقد عاونني هذا التعديل . كما عاونني الإيقاع النشيط والملون الذي اخترته لأداء الجوقة إلى توسيع دائرة الحوار الفكري بحيث أصبح بشكل أساسي يقوم بين الجوقة والأبطال . بعد أن كان يجرى بصفة أساسية بين الأبطال . وتقف الجوقة موقف المتفرج والمعلق . لقد انتقل التناقض كنتيجة لذلك ليحتل مكانه المعاصر بين عناصر القسر وعناصر الدعوة إلى التحرر ، وتحول إلى صراع فكري بالمعنى المعاصر .

ولقد هاجمني أحد النقاد بقسوة بسبب هذا التعديل الذي ما أزال أعتقد أنه مجرد تطوير مشروع تسمح به العلاقة بين المخرج والنص .

قاعدة الأمانة

ونعود مرة أخرى إلى الحديث عن أمانة المخرج في مواجهة النص ومؤلف النص . فنقول إن هذه القاعدة قد بدأت تتحدد معالمها مع بداية استقرار شخصية المخرج المعاصر في العقود الأولى من القرن العشرين . ولقد اجتهد الكثيرون من رواد الإخراج في تفسير هذه القاعدة وتقرير ضوابطها الموضوعية . ولعل « جاك كوبو » أبا الحركة المسرحية المعاصرة في فرنسا أن يكون من أهم من تعرضوا لتشريع هذا المبدأ ، حيث يقول إنه يجب على المخرج « أن يكتشف الوحدة الأساسية للدراما . وأن يجسد إيقاعها في عمله ... ويجب عليه **أن يكون أمينا** ، **ومتواضعا** ، **وناجحا** ، **وحساسا** . والمخرج لايبتكر أفكارا ، ولكنه يكتشفها . إن دوره أن **يترجم** الكاتب ، أن يقرأ النص . وأن يحس إيحاءاته ، وأن يتملكه . تماما كما أن الموسيقي يقرأ النوت الموسيقية ويغنيها بمجرد النظرة الأولى . »[٢] ويحسن بنا أن نتوقف قليلا عند حدود قاعدة « الأمانة » كما يطرحها كوبو ، فهو يضع في كلماته عدة معايير لتحقيق القاعدة :

(أ) إن المخرج لا يبتكر أفكارا ، ولكنه يكتشفها .

فالمخرج في الحقيقة **مبدع ثان** بعد المؤلف . ويقوم إبداعه أساساً على المعطيات التي يقدمها له نص المؤلف . وعلى ذلك فإن الفضل الأول لابتكاراته يرجع إلى مايوحى به النص من مشهيات الابتكار . وكوبو يسمى ابتكارات المخرج اكتشافات . لا لينفي عنه صفة الابتكار والإبداع . ولكن ليؤكد الأصل للمؤلف . وهنا يتميز مخرج عن مخرج آخر في اكتشاف العنصر الموحى بالإبداع . وفي العثور على منطلق هذا الإبداع . ويشير كوبو هنا إلى الموسيقى (عازفا أو مغنيا) كممثل جيد للإبداع . على أساس من نص أصيل هو النوتة الموسيقية . وكم استمعنا لأكثر من عازف أو مغن يغنون أو يعزفون نفس اللحن . وكم صفقنا للواحد ورفضنا الآخر ! وعلى ذلك فان استيحاء الفنان خطوط إبداعه من فنان آخر ليس حائلا دون الإبداع . وإن كان ملزما لقاعدة الأمانة قبل الموضوع أو النص الموحى .

عندما استأذنت توفيق الحكيم في إخراج « ياطالع الشجرة » لمسرح الجيب في ١٩٦٤ ، وكان قد أدرجها في إطار مسرح اللامعقول ، مستندا لما يكتنف الأغنية الشعبية التي استنبت منها المسرحية من « لامعقولات » . أدركت للوهلة الأولى أن مسرحية الحكيم لا يمكن أن تدرج في إطار مسرح العبث الذي أبدعه يوجين يونسكو وصمويل بيكيت وغيرهما . وأن عبثية « ياطالع الشجرة » مقصورة على بعض ملامح الأسطورة الشعبية التي ضمنها فكر الشخصية الرئيسية . وتحققت من أن الحكيم لم يستطع أن يتخلص من أسلوبه في صياغة مسرحه . لذلك فلقد تحاشيت المنهج العبثي الذي سلكته في إخراج « نهاية اللعبة » لصمويل بكيت في ١٩٦٢ . ولجأت إلى المدخل الواقعي الذي تشوبه بين الحين والآخر ملامح التجريد أو الرمز . وفي حوار مع توفيق الحكيم — بعد أن شاهد العرض منقولا على شاشة التليفزيون — قال لي ما معناه : لقد أثبت بإخراجك للمسرحية أنني ما أزال توفيق الحكيم ، وأن المسرحية لاتنتمي لأسرة اللامعقول . هل كان من الممكن أن أفرض على

المسرحية إطارا آخر؟ ! لم يكن هذا ممكنا ، لسبب بديهى ، هو أننى اتخذت مادتى من النص ، والنص براء من العبثية . وسنتحدث فى موضع آخر من هذا البحث عن وحدة المنهج والأسلوب بين النص والعرض .

(ب) إن دور المخرج أن يترجم الكاتب .

ويحسن بنا هنا أن نقارن بين «الترجمة» و «التنفيذ» الذى ذكرناه قبلا . إن التنفيذ يعنى أن يتتبع المخرج كلمات المؤلف ويطبقها تطبيقا جافا ، دون أن يُعمل خياله وحسه الثقافى والاجتماعى والفنى . إنه نوع من أنواع النقل الأعمى . ولست أعتقد أن مخرجا موهوبا ومثقفا ودارسا يمكن أن يسمح لنفسه بأن يلتزم حدود التنفيذ . أما الترجمة التى يعنيها كوبو فشىء آخر يمكن أن ندرك أبعاده إذا أمعنا النظر فى معنى الترجمة من لغة إلى أخرى ، وبخاصة فى الميدان الأدبى . إن مترجم المصنف الأدبى يستحيل عليه أن يلتزم النص اللفظى دون الرجوع إلى طبيعة اللغة الأصلية والاستعمالات المختلفة للألفاظ حسب أوضاعها فى التراكيب اللغوية المختلفة . إن مترجم النص الأدبى مطالب بتقديم معادل لغوى للصورة الإنسانية التى رسمها المؤلف الأصلى ، وكذلك المخرج ؛ فهو مطالب بتقديم معادل مسرحى للصورة الأدبية التى بسطها المؤلف الأصلى على الورق . غير أن المعادل المسرحى الذى يقدمه المخرج يختلف اختلافا شاسعا عن المعادل اللغوى الذى يقدمه المترجم ؛ فالمترجم وسيلته اللغة فحسب ، أما المخرج فتتعدد لديه وسائل التجسيد .

(جـ) على المخرج أن يقرأ النص ، وأن يحسَّ إيحاءاته ، وأن يتملكه

وقراءة المخرج للنص المسرحى تختلف اختلافا جوهريا عن قراءة القارئ العادى ، مهما يكن هذا القارئ مثقفا أو مهتما بالمسرح أو هاويا . فقراءة المخرج قراءة دراسة وتشريح واستجلاء لعناصر الشعر المسرحى . وهذه العناصر كثيرة ، نذكر منها على سبيل المثال : الشعر النابع من الصياغة اللغوية للحوار ، شعراً كان أو نثرا ، والشعر النابع من الأحداث ، وهو مايمكن أن نطلق عليه البنية الدرامية . يقول كوبو فى تصوره لعمل المخرج فى مرحلة القراءات الأولى : «.. وبعد قراءة مبدئية ، تبدأ الصفحات الميتة تنبض بالحياة بين يديه . فهى لن تكون بعدُ رموزا مخطوطة على الورق . إن المخرج يمنح معانى هذه الكلمات كما هائلا من الإحساس الحيوى ، فتتحول إلى أصوات تنطلق أو تكف عن الكلام بناء على أمره ، وإلى إشارات معبرة ، وإلى وجوه مضيئة . وتأخذ الأماكن ، والأزمان ، والألوان ، والأضواء ، فى الانفضاح أمامه ، لتتحول إلى عناصر محددة من العواطف والانفعالات ومن الأحداث ...»[٣]

ومن المعايير المهمة التى يفرضها كوبو على المخرج : أن يحس إيحاءات النص ، و **أن يتملكه** . وهذان المعياران يفترضان بالضرورة فى المخرج قدرا غير محدود من الاقتناع بالنص مضمونا وشكلا ؛ بل إن هذا الاقتناع يجب أن يصل إلى مدارج «الحب» ، بكل المقاييس التى يمكن أن تقتن الحب . وما من فنان فى الواقع لا يحب خليقته الفنية ابتداء وانتهاء . ويكفى أن نشير هنا إلى أسطورة «بجماليون» وما نبض به قلبه من حب لتمثاله . ولعل هذا الحب هو ما يعبر عنه كوبو بكلمة «التملك» . والحب الذى يصل درجة التملك لابد أن يؤاخى بين المؤلف والمخرج فى خدمة النص .

ومع ذلك ، ومهما يحقق المخرج مع المؤلف من درجات المؤاخاة ، فإنهما سيظلان دائما مبدعين من نوعيتين مختلفتين ، لكل منهما وسائله . ومن هنا تتأتى المفارقات والتناقضات . وسنحاول هنا أن نحصر عناصر الاتفاق الإلزامية ، وأن نستعرض بعض العناصر التى تثير التناقض بين المؤلفين : مؤلف النص ومؤلف العرض[٤] .

عناصر الاتفاق الإلزامية بين المؤلف والمخرج

(١) المضمون الفكرى

من غير المتصور أن يعبث المخرج بفكر المؤلف ؛ ومن الصعب أن يختار مخرج نصا لمؤلف دون إيمان بمحتواه الفكرى ، أو ـ على الأقل ـ دون التسليم بهذا المحتوى . وهذا الالتزام يطرح قضية : إذا سلمنا بأن الكاتب مفكر بالضرورة ، لأنه يختار كلمته عن التزام بمضمونها الفكرى ، فهل يجب على المخرج أيضا أن يكون مفكرا ، وأن يلتزم باتجاه معين من الاتجاهات الفكرية ؟ .

ونحن إذ نطرح هذه القضية للمناقشة ، إنما نعيد فى الواقع موضوعا سبق أن طرحناه على سبيل التقرير ، ولكن ها هو ذا يعرض للمناقشة مرة أخرى ؛ ذلك هو موضوع المخرج المنفذ والمخرج المفسِّر . والواقع أنه إذا جاز أن يكون المخرج مجرد منفذ ـ وقد استبعدناه من إطار بحثنا ـ فإنه يمكن أن يعفى نفسه من قضية الفكر ، وأن ينفذ نصوصا تنتمى إلى منابع متناقضة من الفكر الاجتماعى أو الدينى أو الاقتصادى .. الخ . ، وهو أمر يتنافى بشكل مطلق مع وظيفة الفنان ، ويذكرنا بالمثل الشعبى الذى أورثنا إياه الاستعمار : «اللى يتجوز أمى أقول له ياعمى» . وعلى ذلك فإن المخرج الفنان المبدع يجب أن يكون مفسرا ، ولما كان التفسير عملية فكرية بالضرورة ، فإنه لابد أن يكون مفكرا . وكما أن الكتّاب ـ منذ المسرح الإغريق ـ يعتنقون نظريات متناقضة ، تنتمى إلى الفكر الإنسانى . فلابد أن يكون المخرجون أيضا منتمين بشكل أو آخر إلى هذه التيارات الفكرية ؛ ولابد أنهم عندما يختارون نصوصا لإخراجها يضعون فى اعتبارهم اختيار المضمون الفكرى لهذه النصوص أيضا ، ويلتزمون به ، فإذا لم يلتزموا بهذا المضمون فإن الأكرم لهم أن يتركوا النص ويبحثوا عن غيره ، أو ـ على الأقل ـ أن يؤلفوا لأنفسهم . أما إذا أصروا على تجسيد النص ـ برغم تناقضهم الفكرى مع محتواه ـ فإنهم صائرون إلى أحد مصيرين : إما أن يفرغوا النص من محتواه . وإما أن يتناولوه بالتحريف ؛ وكلا الأمرين جريمة خيانة للأمانة ؛ وليس أقسى على نفس المؤلف من تحريف فكره .

على أن الالتزام بفكر النص لا يقتضى بالضرورة تسليم المخرج بفكر المؤلف أو التزامه به ؛ فهناك دائما مجالات للاختلاف فى الجزئيات أو فى الوسائل . ومن باب الاختلاف حول الوسائل أو التفاصيل سأحكى عن خلاف حاد وصارخ قام بين الدكتور يوسف إدريس وبينى ، فى التدريبات الأخيرة لمسرحية «المخططين»[٥] فى ١٩٦٩ .

مجلس الإدارة) فإن الخطب القديمة للأخ ، والمسجلة على شرائط ، تنطلق من مكبرات الصوت بحيث تطغى على صوته الجديد وتطمسه ، وهنا تنزل من السوفيتا ستارة سوداء لتحجب الأخ عن الأنظار .. إلى الأبد .

كان العرض كاملا ومستقرا ، وكان المفروض أن يفتح للجمهور بعد أيام قليلة ، بمعنى أننى أنهيت عمل المخرج ، وأصبحت وظيفة التدريبات النهائية إتاحة الفرصة للفنانين والفنيين لمزيد من الحفظ والضبط . ولم يكن يخطر ببالى أن أجرى بالعرض تعديلا أى تعديل . غير أن القاعدة فى العمل الفنى أن يكتشف الفنان بين آن وآخر مجالا للمسة هنا ولمسة هناك ، سعيا إلى مزيد من الجودة .

وعندما انطلقت مكبرات الصوت تطمس الكلمة الجديدة للأخ ، واستعد عامل المناظر لإسدال الستار الأسود ، لمعت فى ذهنى فكرة جديدة ، وفى ثوان أقررتها ، وإذا بى — تلقائيا — أصيح بوقف مسير البروفة ، وأقول لعبد الله غيث : لن تنزل الستارة السوداء ، أما أنت فبمجرد إحساسك بأصوات مكبرات الصوت التى ستنطلق لتشوش عليك ، انزل من على المنبر وارفع صوتك حتى يطغى على أصوات المكبرات ، واهبط إلى الصالة ، وشق صفوف الجماهير بخطبتك . وإذا بصوت صارخ كالرعد ينطلق من الصفوف الخلفية للصالة : لا . هذا ليس فكر يوسف إدريس ، هذا فكر سعد أردش .. أنا أريد له أن يموت ، ويجب أن يموت ... كان صوت يوسف إدريس . ولم أكن أعلم بوجوده فى الصالة ، ولو علمت لعرضت عليه الفكرة أولا . وعلى أية حال فلقد انتهت الأزمة بينى وبين الصديق يوسف إدريس بعد أيام قلائل بسبب مصادرة المسرحية ليلة الافتتاح .

هذا مثال مما يمكن أن يجريه المخرج من تغييرات فى البنية الفكرية للنص ، وإن كان التغيير الذى أشرت إليه فى جزئية تفصيلية ، ولا يتعارض تعارضا جذريا مع الأساس الفكرى للمسرحية من حيث هى نقد لالتزام الحكم بمنهج فكرى واحد ، وتجريمه — أو تحريمه — للمناهج الأخرى .

(٢) الأسلوب .

عندما يختار الكاتب لمسرحيته الأسلوب الواقعى ، أو التعبيرى ، أو التجريدى ، أو الرمزى .. الخ . فإنه لايختار ذلك الأسلوب اعتباطا . إن الأسلوب هو الهوية الشرعية للمسرحية ، وبدونها تفقد شخصيتها وتصبح شيئا آخر . نحن لا نتصور مثلا إخراج مسرح تشيكوف خارج إطار الواقعية ، ولو حدث هذا لتوارى تشيكوف وفقدت نصوصه كل ما فى بنيتها من دم ولحم .. وشعر [٦] . غير أننا قد نتفق على أن الواقعية ليست طريقا واحدا مقفلا ، وأن واقعية تشيكوف التى تتغلغل فى أعماق شخصياته بحثا عما كان يجب أن يكون ، وعن الأسباب الحقيقية التى أدت إلى استحالة وقوعه ، هى نوع فريد من الواقعية التى ينسجها شاعر . ومن هنا فإن من الممكن أن تزيد جرعة الشعر فى عرض وأن تقل نسبيا فى عرض آخر لنفس النص . ولكن مخرجا ما لن يجرؤ على معالجته بغير المنهج الواقعى ، وإلا فإنه يقع فى خطيئة التحريف . واللغة التى

كان عبد الله غيث يلعب دور « الأخ » ، وكان سياق النص يقضى بأنه إذا بدأ تنفيذ خطته وهو يخطب فى الجماهير (وكانت هذه الخطة تقضى بتغيير جذرى فى سياسة الشركة ، وهذا التغيير يضر بمراكز أعضاء

يلجأ إليها الشاعر المسرحي ليست شكلا من الأشكال يمكن أن يتبدل حسب مزاج المخرج . ولست أعني باللغة هنا مجرد الصياغة اللغوية ، ولكني أعني باللغة أيضا كل العناصر التي يوظفها الشاعر ، توصلا إلى صيغته الدرامية . نحن نلاحظ مثلا أن المسرح الكلاسيكي يضم أنماطًا كثيرة من الكلاسيكية ، ويكفي أن نلاحظ الفرق بين نصوص الكلاسيكية القديمة في المسرحين الإغريقي والروماني وبين نصوص الكلاسيكية الحديثة في عصر النهضة . لكل منها صيغته ، ولكل منها نهجه ، رغم انتمائها إلى مذهب واحد . والسؤال الذي يمكن طرحه هنا : هل هناك وصفة ثابتة لعرض هذه المذاهب وغيرها على مدى الزمان ؟ ! لا بطبيعة الحال ، فالمذاهب أنهار واسعة كما أشرت عند الحديث عن واقعية تشيكوف ، والفنان ابن عصره ، وابن بيئته ، ولا شك أن المخرجين والممثلين والموسيقيين والتشكيليين يطورون فنونهم بحسب تطور الزمان ، وتقدم العلوم ، وتواتر الاكتشافات . وعلى سبيل المثال فإن إيقاع الحياة الاجتماعية يتغير بتغير الزمان والمكان ، ومن المستحيل ألا يطبع المخرج عرضه المسرحي بإيقاع زمانه ومجتمعه .

المخرج إذن يسعى إلى ابتكار المعادل المسرحي لمفردات لغة الكاتب . ومهما اختلفت هذه المعادلات المسرحية عند المخرجين ، فإنها لابد أن تتفق في شيء واحد وأساسي : أسلوب الكاتب ، فكل نص يملي أسلوبه . ولكن لما كان من العسير أن يحكم أسلوب واحد نقي من كل التأثيرات لأساليب أخرى عملاً فنيا مركبا كالنص المسرحي ، فإن المخرج قد يلتقط أحيانا بعض السمات الأسلوبية الفرعية في النص ليتخذها أسلوبا رئيسيا ، كوشائج الرمزية في مسرح إبسن ، أوكوشائج الواقعية في تراجيديا يوريبيدز . وفي كل الأحوال فإنه من المفيد أن نشير إلى أن المسلمات والمعايير التي تحكم الفن لا تصل إلى مستوى القواعد الجامدة التي تحكم العلوم والرياضيات . ومن هنا فإن الفيصل الحقيقي في هذا المجال هو الحس المرهف عند الفنان . وكلما كان الفنان مثقفا وناضجا اقترب إحساسه الفني من الموضوعية ، وابتعد عن الذاتية .

(٣) نوع المسرحية أو جنسها .

التقسيمات المسرحية كثيرة ، وهي تزداد وتتعدد كلما تطور المجتمع حضاريا ، لتعكس تحولاته النفسية والاجتماعية والفلسفية . ولقد بدأ المسرح بتقسيم واحد رئيسي إلى تراجيديا وكوميديا ، ولكن كلا من هذين القسمين أخذ ينشطر إلى اتجاهات ، بل إننا نميل اليوم ـ ومنذ بدايات القرن العشرين ـ إلى التسليم بعدم وجود التراجيديا النقية أو الكوميديا النقية ، فلم يعد الأمر مقصورا على إضافة نوعية ثالثة هي التراجيكوميديا أو الكوميتراجيديا ، بل إن كل نوعية من النوعيتين التقليديتين قد خطت لها فروعا متعددة . وزاد الأمر تعقيدا دخول الموسيقى والغناء إلى المسرح . فأصبح هناك «مسرح غنائي» ذو تقسيمات عدة ، ثم دخول الرقص بأشكاله المختلفة ، بالإضافة إلى مقومات أخرى تكون نوعية جديدة باسم «المسرح الاستعراضي» . إلى أيٍّ من هذه النوعيات مثلا يمكن أن ننسب مسرح لوركا ؟ هل هو من التراجيديا ، أم من المسرح الغنائي ، أم هو من نوع المأساة الحديثة التي تقوم على أغاني الشعب وتتولد منها ؟ .

والذي يهمنا في هذا المجال هو أن المخرج ملزم بالنوعية التي تندرج تحتها المسرحية ـ مهما كانت هذه النوعية بسيطة أو مركبة . فليس له الحق في تجاوز الاتجاه الذي اختطه المؤلف لمسرحيته . والذي لا يقتصر ـ بطبيعة الحال ـ على مجرد النية ، أو على مجرد تنظير النقاد ، وإنما يتبدَّى واضحا في سياق كلمات النص ، ونبضات الشخصيات ، والمناخ الاجتماعي الذي يلف المسرحية فيسكنها إلزاما تحت نوعية من نوعيات المسرح ، أو جنس من أجناسه .

ولعل خروج بيتر أوتول عن حدود هذا الالتزام ، كما أشرت سابقا ، هو الذي أدى إلى تفاقم الأزمة وانتهائها باستقالته . وهو ليس مخرجا عاديا ، بل رائد من رواد المسرح الحديث في أوربا .

بعض أوجه التناقض بين مؤلف النص ومؤلف العرض

بالرغم من الحديث عن التزامات المخرج قبل المؤلف ، فإنه من العسير ، بل قد يكون من المستحيل ، أن نتخيل إمكانية **التطابق** بين تصورات كل منهما . فلقد يبني المؤلف لنفسه أحلاما وهو يبدع النص ويصوغ أحداثه وشخصياته ، ولقد يحلم المخرج بشكل آخر لإبداعه ، دون أن تتغير المادة الرئيسية للإبداع (النص) . ومن هنا فلابد من أن تحكم الثقة العلاقة بين المؤلف والمخرج ، ولا بد أن يؤمن كل منهما بحدود حقه والتزاماته قبل عمل الآخر . وإذا كنا قد تحدثنا حتى الآن عن حقوق المؤلف في مواجهة المخرج ، فإننا يجب أن نلقي نظرة على حقوق المخرج في مواجهة المؤلف . ولعل طلب المخرج لهذه الحقوق هو الذي يثير في العادة بعض التناقضات .

قضية الثقة

تثير قضية الثقة بين المؤلف والمخرج كثيرا من الصعوبات . ولقد أثرنا إحدى هذه الصعوبات عندما تحدثنا عن الموقف الفكري الذي يقوم عليه النص ، ذلك أن الموقف الفكري للإنسان ليس دائما من المواقف المعلنة بشكل علمي وقاطع ، بل إنه قد تنتابه أحيانا كثير من المتغيرات ، أياما كانت مبرراتها . وفضلا عن ذلك فلقد يتحد المبدعان في اعتناق منهج فكري واحد ، ومع ذلك تختلف وسائلها إلى تحقيق الغاية . ومناهج التعبير ووسائله قد تشكل صعوبة من الصعوبات التي تهز الثقة بين الكاتب والمخرج ، فأياً ما كانت درجة اتفاقهما في الأسلوب . فليس من شك في أنهما سيختلفان في منهج التعبير عن نفس الأسلوب ، بل إن المخرج قد يُغلب على أمره رغم حسن النيات ، عندما يتعاون مع فنان أو أكثر ممن لا يملكون القدرة على سلوك هذا المنهج أو ذاك . ولست أعني بالقدرة هنا مجرد التمكن من وسائل التعبير لتحقيق المنهج المطلوب فحسب ، فالفنان الذكي قابل للتطور والتجديد على الدوام . ولكن الأمر قد يصطدم بالاقتناعات والتقاليد التي نشأ الفنان في ظلها وانطبع بها إلى درجة الإيمان . وأذكر في هذا المجال أن ممثلا كبيرا رفض تلبية رجاء وجهته إليه أكثر من مرة بأن يوجه بعض الجمل لصالة الجمهور . فلما ألححت عليه توقف عن العمل وسألني : كيف تريد أن أوجه هذه الكلمات للصالة بينما هي في الواقع موجهة للشخصية التي يقف ممثلها بجانبي ؟ ! هنا فقط أدركت أن تناقضا جوهريا يقوم بيني وبين الممثل الكبير ، وأن التناقض ناشيء من إيمانه الكامل بمنطق «الطبيعية» ،

ومن إيماني الكامل بمنطق «المسرح مسرحا». وكان مجرد إدراكي لذلك كافيا للكف عن المحاولة ، لأن الإصرار سيقتضيني بالضرورة فتح مناقشة علمية ليس مكانها ولا زمانها جلسة التدريب . وفى مرة أخرى كان العمل مهدداً بالتوقف لأن ممثلا كبيرا رفض رفضا قاطعا تمثيل شخصية إله من آلهة الإغريق لأسباب تتصل بالعقيدة الدينية للممثل ، وكان لابد لإقناعه من جلسة طويلة جانبية

إن المخرج يتعامل مع أعداد من المواهب البشرية ــ فنانين كانوا أو فنيين ــ وهو يحاول جاهدا أن يوجه مهاراتها نحو المجرى التعبيرى الذى حدده هو مسبقا . وليست هذه المهارات مجرد تقنيات مجردة ، ولكنها تقنيات توجهها الإرادة الفردية للفنان ، ويهذبها إحساسه ووجدانه وذكاؤه ، ولقد تتدخل فى توجيهها أحيانا شهوة الفنان إلى الاستيلاء على إعجاب الجماهير ، مهما كان الثمن . فى أحد العروض التى بذلنا فى إعدادها جهدا شاقا ، ثم أحييناها ، فى المسرح القومى فى الستينيات ، ظللت طيلة التدريبات أوجه ممثلة كبيرة بعيدًا عن المنهج الميلودرامى ، وكنت أعلم ميلها الشديد إلى هذا المنهج ، وكنت أعلم أيضا أن الشخصية التى تؤديها يمكن أن تقود إلى قمة الميلودراما ، واتفقنا ، والتزمت منهجى فى التدريبات الأخيرة ... وفى ليلة الافتتاح ، وكنت أقف بالكواليس ، أدارت الوجه الآخر ، الوجه الميلودرامى الصرف ، وضجت الصالة بالتصفيق حتى كلت أيديها ، وكانت هى تعرف ذلك ، وكنت أيضا أعرف . وعاتبتها ، فقالت لى : «ياعم سعد ، كل المسرح قبل ما باكلك» .. ! ! لقد فضلت الممثلة الكبيرة ــ عن وعى كامل ــ تصفيق الجمهور ، على الالتزام بتوجيهات المخرج . وهى توجيهات تغطى فى النهاية التزامه بالأمانة قبل النص ومؤلفه . ولم تكن الممثلة الكبيرة عاجزة عن التزام الوجه الآخر ، وكان ما أسميه عادة بالأداء العقلانى .

المخرج والاقتصاد

يقال إن المخرج سيد العرض ، بمعنى أنه القائد الأعلى والمرجع فى كل صغيرة وكبيرة ، ابتداء من التخطيط ، وإلى نهاية التنفيذ . ولكن هذه السيادة يحدها فى الواقع كثير من العوامل . تحدثنا عن أحدها عندما أثرنا موضوع المواهب البشرية كمادة رئيسية للإبداع ، ويمكن أن تثار بهذا الصدد محدودية القدرة على اختيار هذه المواهب . وبوجه خاص إذا كان يحكم هذا الاختيار مبدأ العرض والطلب . ويطرح مبدأ العرض والطلب عامل الاقتصاد فى إعداد العرض المسرحى . وإذا كان المخرج المعاصر قد أصبح فى أوربا صاحب التقرير وصاحب الرأى فى تحديد ميزانية العرض ، فإن حريته مع ذلك تظل مقيدة بكثير من العوامل . يأتى فى مقدمتها القدرة المالية للمؤسسة المنتجة . ولما كانت ميزانية العرض تتحكم فى اختيار الخامات البشرية وغير البشرية ، فإنها ستتحكم بالضرورة فى طموحات المخرج والمؤلف على السواء . وعلى سبيل المثال فإن من المؤكد أن رفض خامة معينة للديكور أو للأزياء لغلاء سعرها قد يؤدى بالمخرج ــ إذا قبل البديل الرخيص ــ إلى تنازل يخل بمخططه للإخراج . ودون شك فإن الرضا بممثل ضعيف ، أو مصمم ضعيف ، لنفس السبب ، سيؤدى إلى خلل أكثر خطورة .

المخرج والجمهور

قلنا إن المؤلف يكتب مسرحيته وينشرها فى كتاب للقارئ . والقارئ يشترى الكتاب ليقرأه ، وليس فى النهاية ملزماً باستكمال قراءته . ولا لوم عليه إذا أعاده إلى مكانه فى رف المكتبة بعد قراءة صفحة أو بضع صفحات .

والعرض المسرحى شيء آخر ، إنه يطرح على المخرج التزامات أبعد كثيرا من التزامات الكاتب فى مواجهة القارئ ، ذلك أن المخرج يخاطب جمهورا تدفعه أجهزة الإعلام والدعاية إلى شباك التذاكر ، ولقد يكون اشترى تذكرته حبا فى الكاتب أو فى الممثل أو فى المخرج . أو إعجابا باتجاه المسرح ، ولقد يكون اشترى تذكرته أيضا لأنه يريد أن يقضى بعض وقته فى المسرح ، بحثا عن المتعة الجماعية ــ متعة القطيع . وفى هذه الحالة فلابد ــ لكى يبقى فى مقعده حتى نهاية العرض ــ أن يكون مستمتعا . والعرض المسرحى فى الحقيقة فن من فنون «الفرجة» ، والفرجة لاتتم بدون المتعة . هنا يجب أن يضع المخرج فى خطته قضية المستويات العلمية والمزاجية بين صفوف الجمهور . وأن جمهوره ليس قارئا فقط ، وليس مستمتعا فقط ، ولكنه مشاهد أيضا . وللمشاهدة الجذابة الممتعة قوانينها ومعاييرها التى قد تختلف كثيرا أو قليلا عن تصورات الكاتب وهو يكتب . لست أتحدث هنا عن التنازلات من أجل اجتذاب الجمهور ، فالتنازلات مبدأ مرفوض عند الفنان الذى يحترم نفسه ويحترم فنه ويحترم جمهوره أيضا ، ولكنى أتحدث عن المتعة والجاذبية . والمتعة والجاذبية يمكن أن يتحققا من خلال الإبداعات الشاعرية للمخرج والممثل والتشكيلى والموسيقى .. الخ . وهذه الإبداعات يمكن أن تتجاوز الحدود التى تصورها المؤلف لنصه . كما يمكن أيضا أن تضطر المخرج إلى شيء من التبديل والتحوير فى صياغة النص الأدبى . بما لا يتعارض مع جوهره . وفى هذا المجال فإن المخرجين ينتهجون طرائق عدة يتجاوز بعضها حدود الأمانة قبل النص ، ويبقى بعضها الآخر فى حدود هذه القاعدة . فبينما نجد أن مخرجا كقسطنطين استانسلافسكى يحاول أن يحقق الحياة للنص بتجسيد الحياة الداخلية للشخصيات وعلاقاتها ، وأن مخرجا آخر كجاك كوبو يهتم بالتشريح اللغوى للنص على خشبة مجردة أو عارية ، نجد مخرجا كأنتونان أرتو يتلمس جذب الجماهير فى لغة السحر والشعر ، وهو يبتعث هذه اللغة من روح النصّ ، دون اهتمام بحرفيته . أما المخرجون المعتدلون فيكتفون بإعادة ترتيب النص ، حسب بنية درامية ممتعة يتصورونها للعرض . حتى لو اقتضى هذا الترتيب تقديم بعض المشاهد أو تأخيرها . أو حذف بعض الفقرات .

لعنة الشهرة

إذا كان العرض والنص وجهين لعملة واحدة ، فإن لكل من الوجهين مبدعا ، بل إن كثيرا من المبدعين يشتركون فى تجسيد العرض . ولا شك أن كلا المبدعين يهفو إلى الحصول على إعجاب الجماهير . إنهم ــ فى داخلهم ــ يشكلون مجموعة سباق ، وهو ما يجب أن يحسن المخرج الذكى استغلاله ليقدم إلى الجماهير خير ما عند هذه المجموعة . غير

أن واحداً من هؤلاء المبدعين قد يشتط عن السباق فتسوقه غريزة حب الظهور ، أو شهوة الشهرة ، إلى أن يستبد وحده بثمرات العرض ـ إذا كان ناجحا ـ فينسب لنفسه فضل إنجاحه . ولقد يلعب النقد مثل هذا الدور ، إذا لم يلعبه الفنان نفسه ، فيقول إنه لولا « فلان » لسقط العرض ؛ وعلى العكس من ذلك فإن فنانا ما قد يتنصل من مسئولية العرض ـ إذا كان فاشلا ـ فتقع مسئولية فشله على غيره من الفنانين المشاركين . والحق أن الكاتب هو آخر من يملك توجيه هذا الأمر ، فقد انتهت مهمته بمجرد الانتهاء من صياغة النص الأدبي ، أو قد يكون لسبب من الأسباب غائبا ، إذا كان أجنبيا أو من سكان العالم الآخر . وعلى هذا فإن سباق الشهرة يصبح في الغالب مقصورا على المخرج والممثل والمصمم .

ويلعب سباق الشهرة دورا مهما في تجسيد التناقض بين النص والعرض . ولقد يصل هذا التناقض أحيانا إلى تفجير خلافات فنية أو فكرية كان من الممكن ألا تظهر إذا لقي العرض مصيرا مختلفا . ولقد حدث لي مثل هذا الخلاف مع أحد كبار الكتاب المصريين بعد حوالى شهرين من العرض الناجح ، ومن العسل المصفى بيننا . ولقد كان السبب المباشر لسلوك المؤلف ، الذي قلب ظهر المجن ـ كما يقولون ـ على المخرج والإخراج ، إصرار النقد المكتوب وغير المكتوب على أن الإخراج أنقذ النص .

الأمل في التكامل

تحدثنا عن نقاط اللقاء الإلزامي الكامل بين المؤلف والمخرج ، ثم عرضنا بعض ظروف الاختلاف أو التناقض ، ويبقى أن نقرر أن خير الأمور في هذا المجال هو أن يتحقق التكامل بين المبدعيْن . والحقيقة أن هذا ممكن ، بل إنه يقع بحق في اللحظات الأولى للقاء . ولكن التكامل قد يبقى في حدود النظرى برغم حسن النيات ، لسبب أساسي ومشروع سبق أن عرضنا له عرضا سريعا ، هو اختلاف لغة التعبير عند الكاتب عنها عند المخرج .

المؤلف المخرج والمخرج مؤلف العرض

يمزح الناقد الإيطالى الكبير سلفيو داميكو إذ يشبه العلاقة بين الكاتب المسرحى والمخرج المعاصر بالعلاقة بين الإنسان والحصان الذى لجأ إليه ليخلصه من الغزال فاشترط عليه أن يضع له اللجام ويركبه . والواقع أن هذه المزحة توسع الهوة بين المؤلف والمخرج ؛ إذ تشبه الأول بالحصان الذى نجح الثانى فى ترويضه ، ثمنا لإنقاذه من الغزال . والغزال هنا هو الممثل النجم الذى كان قد استبد لنفسه بكل السطوة فى العرض المسرحى .

لقد بدأ المؤلف المسرحى مخرجا لنصه كما قدمنا ، ولكن الزمن يتطور ، والمهنة المسرحية تتطور ، ومفهوم المسرح يتطور بحسب تطوره كمؤسسة ثقافية . كان المسرح عند الكلاسيكيين تطهيرا للنفس عن طريق ابتعاث الشفقة فى نفس الإنسان من مصيره المحتوم فى مواجهة القدر ؛ ولذلك كانت الكلمة هى المرجع والشكل والمحتوى ، وما كان العرض يتطلب أكثر من مجموعة الممثلين والمنشدين القادرين على ضبط المعانى التى أودعها الشاعر كلماته . وعندما أشعل الطبيعيون ثورتهم فى فرنسا وأوربا ليعالجوا سلبيات الرومانتيكية كان لابد أن تتغير خارطة المهنة المسرحية بشكل كامل ؛ فلم يعد العرض المسرحى تجسيدا للصراع بين الإنسان وقدره الفيزيقى أو الميتافيزيقى ، بل أصبح دراسة للإنسان فى بيئته الإنسانية ، اجتماعيا واقتصاديا وسياسيا . ولقد ترتب على فرض عنصر « البيئة » فى الفراغ المسرحى أن تتعدد مشاكل تجسيد هذا الفراغ من خلال تخصصات مختلفة . ثم عاش الإنسان عصر التخصص . والتخصص الدقيق ، فأصبح من المستحيل أن ينفرد شخص واحد بإبداع الصورة المسرحية ، حتى ولو كان المؤلف ، المبدع الأصلى للكلمة .

من هنا اكتفى المؤلف ـ مختارا ـ بإبداع الكلمة ، ومن هنا كان لابد من توزيع الاختصاص فى شئون العرض المسرحى بين عدد كبير من المبدعين ، وكان لابد بالضرورة أن يتولى قيادة هذه الإبداعات المركبة شخص واحد ، يخطط ، ويوجه ، ويراقب ، توصلا إلى **وحدة فكرية فنية** . والمخرج ـ تلك الطاقة الإبداعية المتعددة المعارف ـ يلجأ فى سبيل ذلك إلى لغات مختلفة . وتعد الكلمة فرعا واحدا من هذه اللغات وإذا كان أداء الممثل أو الفنان التعبيرى بوجه عام هو المعادل المسرحى لكلمة المؤلف المنطوقة والمجسدة بالإشارة وبالحركة ، فإن على المخرج أن يوظف الفنون الأخرى للحصول على معادلات مسرحية للغات أخرى ، كالتشكيل والموسيقى والإضاءة .. الخ . ، وعليه أيضا أن يوحّد كل هذه المعادلات فى تركيبة شاعرية هى العرض المسرحى .

ونادرا ما يتملك الكاتب المسرحى فى عصرنا ـ عصر التخصص الدقيق ـ القدرة على التعامل التقنى مع كل هذه الوسائل التعبيرية ؛ لذلك فإنه يترك هذه المهمة للمخرج ، مقدرا ما فى هذا من مخاطر . ولعل تفاقم هذه المخاطر هو الذى حدا بعدد من كبار كتاب المسرح المصريين أن يعلنوا فى أواسط الستينات أنهم سيخرجون مسرحياتهم بأنفسهم ، ولكن الأمر قد توقف عند حد الإعلان من حسن الحظ ، وإلا لكان المخرجون المصريون قد تركوا الإخراج وتحولوا إلى التأليف .

● هوامش

(١) من المسلم به أن العرض فى هذه الحالة سيكون خلوا من جانب أساسى من الإبداع، وهو إبداع المخرج فى عمله وفى توجيهاته لمجموعة الفنانين والفنيين المشاركين فى العرض .

(٢) عن دراسة لجاك كوبو بعنوان الإخراج : La mise en Scène فى الإنسكلوبيديا الفرنسية (١٩٣٥) . مترجمة للإنجليزية فى كتاب « مخرجون فى خلال جلسات الإخراج » ـ توبى كول وهيلين كريش ـ لندن ١٩٦٤ . وقد أوردت جانبا هاما من هذه الدراسة فى كتابى « المخرج فى المسرح المعاصر » ـ عالم المعرفة ، العدد ١٩ ـ الكويت ١٩٧٩ .

(٣) المرجع السابق .

(٤) ليس هناك أى تعارض بين التزامات المخرج قبل نص المؤلف وبين اعتباره مؤلفا للعرض . إذا سلمنا بأن العرض خليقة فنية تختلف تماما عن النص . على الرغم من أنها تتخذ منه عناصر حياتها . والأمر أشبه ما يكون بالأم ووليدها الذى يتخذ شخصيته المستقلة تماما عن أمه كلما تقدم به العمر .

(٥) نشرت فى مجلة المسرح ، العدد ٦٢ ، مايو ١٩٦٩ . وقد صدر قرار سياسى بحظر العرض ليلة الافتتاح بمسرح الحكيم .

(٦) المخرج بيتر أوتول فى العام الماضى مسرحية « مكبث » لشكسبير فى إطار ملهاوى فأدى ذلك إلى أزمة انتهت باستقالته من المسرح القومى البريطانى .

خالق النص ... وصاحب العرض

□ نعمان عاشور

قد يبدو أن مشكلة الخلاف بين المؤلف والمخرج من المشاكل التى يمكن تسميتها بالمشاكل الجانبية فى مسار المسرح وتطوره .. ولكنها فى الحقيقة وبالنسبة لمسرحنا المصرى العربى تعتبر من المشكلات الرئيسية ذات الأبعاد العميقة التى ارتبطت ولاتزال ترتبط بتطورات نشاطنا المسرحى . وبخاصة فى السنوات الأخيرة التى تواجه فيها حركتنا المسرحية ـ وتتعرض ـ للكثير من المهالك ، ولا أقلها مهالك المخرجين فى مزاعمهم القاصمة ، عن أنهم حسب مايطلقون على أنفسهم « أصحاب العرض المسرحى

وأحب من البداية ألا يفهم من كلامى أننى أحاول الانتقاص من أهمية المخرج ، كعنصر جوهرى ، من عناصر وجود المسرح فى أى بيئة ، شأنه فى ذلك شأن المؤلف والممثل والجمهور ، وهى العناصر التى تقوم عليها العملية المسرحية ، والتى يتممها الاخراج كعنصر رابع فى الفريق لأن المسرح بطبيعته عمل جماعى .. ولايفهم أيضا أننى أتحامل على أحد من المخرجين الذين قاموا بإخراج مسرحياتى ، بل على العكس ، فإننى قد أكون أكثر أصحاب النصوص حفاوة بالمخرجين ، وأشدهم إيمانا بدور المخرج فى المسرح ، لأننى أعتقد أنه دور خلاق يتجاوز حدود تقديم العرض ، أو تفسير النص ، إلى المشاركة اللاصقة مع المؤلف ، فى رؤياه الإبداعية . وإذا كنت قد طالبت منذ عدة سنوات بإخراج مسرحياتى بنفسى ، فلم يكن ذلك إلا نتيجة لما أخذت به منذ البداية ، وهو حراسة الرؤية الدرامية التى تعبر عنها مسرحياتى ، بعد أن بدأت تجور على الحركة المسرحية مزاعم ، ومحاولات الاستهانة بالنصوص ، من جانب العديد من المخرجين ، نتيجة لخفوت حركة التأليف ، ونتيجة لما عادوا به من بعثاتهم الدراسية فى الخارج ؛ وقد حشدت مداركهم ، بما يجتاح المسرح الأوربى ، من تيارات ، واتجاهات ، ومنحنيات ، هى أبعد ما تكون عن حقيقة أوضاع مسرحنا ، وتطورات نمائه ، كمسرح بدأ فيه التأليف متأخراً ، ولفترات قليلة خاطفة .

معالم الصورة

ويحسن أن أقدم صورة عامة ، لأوضاع مسرحنا ، وبعض معالم تاريخه ، لمحاولة استكشاف دور المخرج فيه . ولكنى قبل ذلك ، أمهد للظاهرة الدرامية فى أدبنا المعاصر ؛ ذلك أن أدبنا على مدى تاريخه البعيد ، والقريب ، افتقر طويلاً إلى التعبير الدرامى . ولم يظهر هذا التعبير إلا متأخرا ، وفى فترات سابقة متقطعة . إننا لم نعرف التأليف المسرحى إلا بعد أن استكملنا معرفتنا بالقصة القصيرة . ثم بالتراجم ، ثم بالرواية الطويلة ، ناهيكم عن الشعر قوام أدبنا العربى من منشأه . ودعكم من مزاعم ما يحتويه التراث العربى الزاخر من مقومات ، أو مكونات درامية ، فى أقاصيصه ، وسيره ، وملاحمه ، وأساطيره ، وأبطاله الخ .. الخ .. فكلها لا تشكل أكثر من مادة خام ، لكتابة المسرحية .. أما الكتابة المسرحية فقد ظهرت عندنا كما أسلفت على صورة متقطعة غير متكاملة ، ولم تأخذ وضعها الصحيح الذى أخذته القصة القصيرة فى الثلاثينيات ، وما قبلها ، وأخذته الرواية الطويلة فى الأربعينيات ، وما بعدها .. **إلا على بداية الخمسينيات ، والفضل الأكبر لتوفيق الحكيم وشوقى وعزيز أباظة ومحمود تيمور وباكثير . ومن قبلهم فرح أنطون ومحمد تيمور إبان العشرينات .. إنهم أقبلوا على الكتابة المسرحية . واستطاع توفيق الحكيم برصيده الضخم أن يدخل إلى أدبنا العربى ، الكتابة المسرحية ، وأن يضمنها فى كتاب ، جنبا إلى جنب ، مع القصة والرواية ودواوين الشعر ، وكانت هذه الخطوة بمثابة الخطوة الأولى ، لإدخال الكتابة المسرحية بين ألواننا الأدبية المعروفة ..**

لكن هذه الخطوه بحكم ظروفها ، وتاريخها ، وطبيعتها الأدبية الصرف ، كانت خطوة ناقصة ، لأنهم قدموا للمسرح نصوصاً مكتوبة ،

أغلبها غير قابل للتمثيل ، أو العرض المباشر على الجمهور .. ولم تستكمل هذه الخطوة إلا بعد قيام ما اصطلحنا على تسميته بمسرح الستينيات ، وهو مسرح قام على تأليف النصوص المسرحية ، ذات القيمة الأدبية ، والقوام الفكرى ، والفنى ، المستمد من تجربتهم السابقة ، والذى استوفى ما كان ينقص هذه التجربة ، من قابلية النص المكتوب للعرض المباشر ، على الجمهور ، بصرف النظر عن تضمينه فى كتاب . وتلك ، كانت أهمية وقيمة وفاعلية مسرح الستينيات ، كتتويج حتمى ، لما ظل يعانيه المسرح منذ بداية ظهوره فى البيئة العربية ..

المبعوثون الأول

كانت أهم ظاهرة تنقص تطور الأدب العربى المعاصر فى كل البيئات العربية بدون استثناء .. هى الحاجة الماسة إلى التعبير الدرامى . وعى ذلك منذ بداية الأمر رفاعة الطهطاوى ،إبان قامته بباريس وحبذه ودعا إلى الأخذ به .

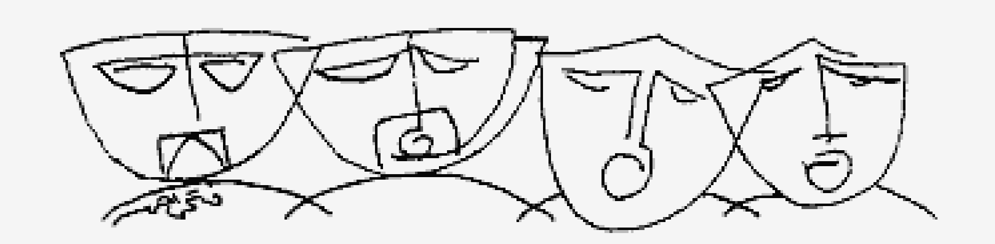
وانتهت دعوته إلى محاولة إدخال الأدب المسرحى ، على يد أحد تلاميذه البارعين ، وهو عثمان جلال حينما جاء فى نهاية القرن التاسع وبداية العشرين ، ليترجم ، ويقدم أعمال **موليير** ، ويضمنها داخل كتاب أو كتب .. أما فيما عدا **الطهطاوى** ، من الذين ارتادوا البيئة الأوروبية من كبار مثقفينا .. قاسم أمين ولطفى السيد وحتى طه حسين نفسه ، فإن المسرح أو على الأصح الأدب الدرامى ، لم يلفت أنظارهم جميعاً . مع أن الأدب الأوربى وبالذات الثقافة الإغريقية التى ارتد إليها لطفى السيد ، فى ترجماته لأرسطو ، وطه حسين فى دعواته للرجوع إلى الأصول الإغريقية .. يغلب فيها الأدب الدرامى المسرحى ، فى أحيان كثيرة على الشعر والقصة .. ووصل الحد إلى أن **طه حسين** حين أخذ يترجم **أوديب لسوفوكليس** «**أوديب ملكا**» ، اختار لتعريفها ووصفها بأنها «قصة تمثيلية» ، متناسياً نوعيتها الخاصة ، كإنتاج درامى خالص ، يختلف تماماً ، عن القصة . وقد تسلسل منه الإنتاج المسرحى لكافة أدباء فرنسا ، الذين عرفهم ، ودرسهم بدءاً من **راسين وموليير** وحتى **فولتير** وانتهاء بكافة كتاب المسرح الفرنسى ، الذين عاصرهم فى بعثته . بل إن **شكسبير** نفسه ، كان يؤخذ على أنه كاتب **قصص** ، أو كاتب قصص تمثيلية ، وذلك عند كافة المبعوثين ، أو الذين درسوا الأدب الإنجليزى من السابقين ؛ فقد كان اهتمامهم بالشعراء والروائيين والقصصيين أكثر من اهتمامهم بإبسن وبرناردشو أو حتى اسكار وايلد ..

من أجل ذلك جاءت معرفتنا بالمسرح ، كنص أدبى مكتوب ، يتساوى مع الرواية والقصة والتراجم والشعر .. معرفة متأخرة ، ولم تأخذ طريقها إلى الأدب عندنا إلا فى السنوات القليلة الماضية باستثناء ترجمات **خليل مطران لشكسبير** ، أو غيرها من المترجمات المطبوعة . وبعدها بتنا نشهد من جانب المشتغلين بالأدب والإبداع الأدبى فى أغلب ألوانه ، محاولات عديدة ، وسريعة وجارفة ، فى الاتجاه بإبداعهم الأدبى نحو المسرح .. ولم يعد غريباً ، مرحلة فأخرى أن تتفجر فى البيئات العربية على التلاحق فورات ، من النشاط المسرحى تجتذب إليها الأدباء فى كل بيئة ..

بداياتنا المسرحية

لم تأت معرفتنا بالمسرح إذن ، عن طريق الأدب ، ولكنها جاءت عن طريق محاولات الأخذ بالفنون الأدبية المستحدثة فى أوربا ، مع منتصف القرن الماضى ، حين ظهر **مارون النقاش** فى أرض الشام ، فباضت الحركة المسرحية ، وأفرخت فى أرض الشام وبيروت . وقامت على أساس الأخذ من المسرح الأوروبى ، بالترجمة والتعريب والاقتباس وتقديم العروض للمشاهدين . وكانت كلها محاولات بدائية لم يسلم بها الجمهور طويلاً خاصة فى جانبها الجاد .. واضطر **مارون النقاش** أن يحول «طارطوف» التى ترجمها عن **موليير** إلى اللغة العربية الفصحى ، إلى اللغة التى يتخاطب بها المشاهدون . بل وأكثر من ذلك ، إنه لم يستطع الاستمرار فى متابعة عرضها ببيروت ، إلا بعد أن أدخل عليها بعض الموسيق والأغانى والفكاهات اللفظية الضاحكة . وكان هو الذى أخرجها بنفسه ؛ لأنه لم يكن هناك وجود ولا لزوم فى تلك الأيام للمخرج .. لكن المسرح لم يعش فى الشام طويلاً ، وسرعان ما قضى عليه تسلط الاتراك كبدعه مخلة ، بالدين والتقاليد ، فخبت الشعلة فى موقدها .. لكنها خبت لتعود وتوقد مسرحة خاطفة فى مصر ، على عهد الخديوى إسماعيل حين شرع يحقق مزاجه من جعل مصر قطعة من أوربا ، وقام بتشجيع التمثيل إلى حد بناء الأوبرا .. **فظهر يعقوب صنوع** بمسرحه ؛ فكان يقدم الاسكتشات البدائية الهزلية ، المقتبسة فى عمومها ، والمأخوذة من الفارص الفرنسى ، والمسرح الإيطالى المرتجل ، وهزليات المسرح الإنجليزى .. ويضيف إليها ما يخدم دعواه السياسية .. وكان يقدمها باللغة العامية ، المطعمة بالموسيق والغناء أيضا ، كعروض صالحة لأن يتقبلها الجمهور .

وعلى قدر ما قوبل صنوع بالمقاومة سياسيا ، فقد هوجم مسرحه ؛ لأنه يقدمه باللغة العامية .. مما اضطره إلى كتابة مسرحية يهاجم فيها استعمال اللغة العربية الفصحى فى الكوميديا إطلاقا . وكان أبرز ما فى مسرحيات صنوع أنه كان يخرجها بنفسه . وبعد أقل من ثلاثة أعوام ، أغلق صنوع مسرحه ، ونفى خارج مصر ، لأنه كان يتعرض فيه لتصرفات الخديوى ، ويحمل الكثير من الآراء السياسية المتحرره . وقبل بداية الثورة العرابية ارتحلت إلى الإسكندرية فلول المسرح الشامى ، الذى كان قد أنشأه مارون النقاش . وجاء ابن أخيه سليم النقاش ، وفى صحبته أديب إسحاق ، وحاولوا تقديم مسرح مترجم ، عن **راسين** وغيره ، من الكتاب الكلاسيكيين وباللغة العربية الفصحى . وكان **سليم النقاش** يمثل المسرحيات ويخرجها أيضا بنفسه . وسرعان ما لحق مسرحها البوار ، وأغلق أبوابه . وانضم كلاهما إلى الحركة السياسية التى تمخضت عنها الثورة العرابية ، بوصفهما من كتابها السياسيين .. والتقط منهما الخيط عبد الله النديم ، فحاول تأليف وعرض مسرحيات وطنية ، بأسلوبه الخطابى السياسى ، ولكن نشاطه لم يستمر ، لقيام الثورة وانسلاكه فى صفوف دعاتها . وكان النديم أيضاً هو الذى يخرج مسرحياته بنفسه . ولما وقع الاحتلال البريطانى بمصر ، بدأت مع نهاية القرن المنصرم وبداية القرن الجديد ، حركة مسرحية واسعة تطلبتها حاجة الأرستقراطية الحديدية الناشئة فى كنف الاحتلال ، جنبا إلى جنب ، مع حفلات التطريب والغناء التى قادها **عبد الحامولى** ، **وألمظ** ، **ومحمد عثمان**



وغيرهم .. وهكذا جاءت فلول الممثلين الشوام الهاربين من البطش التركي ، لإنشاء مسرح ، كانت قد تعودت عليه الطبقات الجديدة ، التي أوجدها عصر اسماعيل ومن بعده توفيق ، والسنوات الأولى من سيطرة الاحتلال .. فانتشر وجود الفرق الهزلية والغنائية ، التي تسعى إلى الترفية والتطريب . وكثرت جوقات التمثيل ، على يد الممثلين الشوام ، فانتقلت من الأسكندرية إلى القاهرة ، وبدأت تطوف الأقاليم . وكان من أهمها وأبرزها فرق **أبو خليل القباني والقرداحي وأمين عطا الله** الذي وجه **سيد درويش** للتلحين المسرحي .. وغيرهم .. وغيرهم .. وهذه الحركة المسرحية بدورها ، ورغم توسعها ، كانت تعتمد على الإعدادات والتعريب والاقتباس ، وتساند عروضها الترفيهية بالموسيقى والغناء والفكاهة ، ويقوم أصحاب الفرق ، وهم كبار ممثليها في نفس الوقت ، بإخراج عروضهم بأنفسهم ..

وجود المخرج

حتى أوائل القرن إذن ، لم يكن للمخرج أي وجود في مسرحنا . كذلك ، لم يكن للنص المسرحي المؤلف تأليفاً خالصاً للمسرح أي وجود تقريبا ، فيما عدا ماحاوله مصطفى كامل من تأليف روايات مسرحية وطنية ، هو وغيره ، من شباب تلك الفترة وإخراجها وتمثيلها ، لاستنهاض الروح الوطنية ، استغلالاً للمسرح كمنبر أقرب إلى منابر الخطابة السياسية .. وطبيعي أنه لايمكن اعتبار مترجمات عثمان جلال لمؤلفات موليير من الأعمال المؤلفة .. لكن ظهور المخرج بدأ في تلك المرحلة بعودة جورج أبيض ، من بعثته التمثيلية في فرنسا عام ١٩٠٤ ، لينهض مباشرة في تقديم ماترجمه خليل مطران وغيره من كبار الكتاب والشعراء ، من أعمال درامية كلاسيكية ، عن **شكسبير وراسين الخ** ... وتلازم وجود **جورج أبيض** كمخرج وممثل مع ظهور مخرج وممثل كبير آخر هو عزيز عيد ، وكان مثله قد درس الإخراج المسرحي في فرنسا .

من تلك الفترة ، بدأ المسرح عندنا يعرف وجود المخرج .. أما قبل ذلك ، فكان صاحب الفرقة أو الممثل الأول فيها يخرج مسرحياته بنفسه .. ولذلك اتسمت فترة ظهور سلامة حجازي بمسرحه وفرقة جورج أبيض ، وجماعة أنصار التمثيل ، وفرقة عبد الرحمن رشدي بسمة البواكير الأولى لمحاولة وجود النص المؤلف تأليفاً خالصاً للمسرح على يد محمد تيمور وفرح أنطون .. ثم المخرج المتخصص الذي يقوم بعرضه على الجمهور .. وتتابع بعد ذلك النشاط المسرحي السابق ، والمصاحب لثورة ١٩١٩ لتنبعث عنه حركة مسرحية موسعة ، من عديد من الفرق .. فإلى جانب **فرقة سلامة حجازي وجورج أبيض** ، بدأت تظهر **فرق إخوان عكاشة ومنيرة المهدية ، ثم يوسف وهبي ، وفاطمة رشدي ، والريحاني ، والكسار .. بل وسيد درويش** نفسه الذي حاول تكوين فرقة خاصة به . وكل هذه الفرق كانت تعتمد على بعض النصوص المؤلفة ، التي يكتبها أحيانا **توفيق الحكيم ، وفرح أنطون ، واليازجي ، وبيرم التونسي** ، **وأحمد رامي ، وإبراهيم المصري ، والعديد من أصحاب الميول الأدبية ، الذين بدأوا يتجهون إلى المسرح** . إلى جانب أصحاب الفرق أنفسهم يوسف وهبي والثاني : الريحاني ، وبديع خيري ، ثم العديد من المقتبسين والمعدين والمترجمين . ولندرة وجود المخرجين تابعوا كالسابق ، إخراج مسرحياتهم لفرقهم ، فيما عدا ماكان يخرجه من آن لآخر المخرج المتخصص **عزيز عيد** للكثير من الجوقات التمثيلية . وكذلك **زكي طليمات** في بداية ظهوره ..

بواكير التأليف المسرحي

ومع إقبال الثلاثينيات من القرن ، بدأت هذه الفرق تنحل وتتفتت أمام زحف الأزمة الاقتصادية العالمية ، وحدة الصراع السياسي .. وفشلت معظم المحاولات لمعاودة تكوينها من جديد . ولم تصمد منها إلا فرقة الريحاني ، التي تابعت نشاطها في محاولات متصلة من جانب بديع خيري والريحاني ، للتطور بمسرحها موضوعياً ، والإقبال على معالجة بعض المشاكل الاجتماعية في سياق مايقدمونه من مقتبسات . على أن الظاهرة اللافتة بحق ، في تلك الفترة ، أن الدولة ذاتها لم تتخل نهائيا عن المسرح ، بل بدأت تهتم به ، وفي ظل أعتى الحكومات رجعية وهي حكومة صدقي عام ١٩٣٢ تم بناء أكثر من عشر دور مسرحية حكومية ، بواسطة البلديات ، في عواصم المديريات : المنصورة وأسيوط ودمنهور وحتى الأسكندرية .. حدثني المخرج المرحوم فتوح نشاطي عن عودته من فرنسا بعد انتهاء دراسته فيها كمخرج ، أنه التقى بصدقي باشا على ظهر الباخرة العائدة بهما من مرسيليا ، ووجده حريصاً على إعادة إحياء المسرح وأبدى استياءه لاختفاء النشاط المسرحي .. وأطلعه على مشروعه لبناء مسارح البلديات في الأقاليم . كذلك حاول **زكي طليمات** بجهوده في وزارة المعارف أيامها ، أن يبعث النشاط في الفرق التمثيلية المدرسية .. وهنا يحق لنا أن نسجل برغم انعدام النشاط المسرحي تقريبا ، في أعقاب الثلاثينات ، بداية النظر إلى المسرح من جانب الدولة ، بوصفه معلماً من المعالم القومية للبلاد .. وقد بدا هذا واضحاً فيما خطت إليه الدولة مع بداية عام ١٩٣٥ ، وفي ظل حكومة الوفد ، في بداية إنشاء ماسمي بالفرقة القومية ، التي عهد برئاستها إلى الشاعر **خليل مطران** ، وبالإشراف الفني عليها للمخرج **زكي طليمات** ، ومعه **فتوح نشاطي** ، واتخذت مقراً لها دار الأوبرا ، وهكذا بدأ الإخراج المسرحي يأخذ مكانه الرسمي والعقلي في بناء الحياة المسرحية بينما كانت حركة التأليف المسرحي الخالص تتقدم باضطراد في المحاولات المتصلة **لتوفيق الحكيم** ، **ثم شوقي وعزيز أباظة ومحمود تيمور وباكثير** ، وهكذا أيضا نشأت الفرقة القومية وقد توافر لها وللمرة الأولى وجود النص المحلي المؤلف ، والمخرج المحلي المتخصص .

وشهدت تلك الفترة، برغم انحسارها ، وتحددها ، بداية ظهور الأعمال المسرحية الجديدة ، التي تعتمد على وجود المؤلف والمخرج .. وذلك في الأعمال الإبداعية للأدباء والشعراء ، وقدموها للمسرح كلون جديد ، وضروري ، من ألوان التعبير الأدبي فكانت **أهل الكهف** وغيرها من مسرحيات توفيق الحكيم التي أخرجها **زكي طليمات** ، وكانت «**مصرع كليوباترة**» و«**مجنون ليلى**» ، وغيرها من مسرحيات شوقي

«**العباسة**» و«**قيس وليلى**» من أعمال **عزيز أباظة** ، والكثير من إنتاج **محمود تيمور وباكثير** وغيرهما من الشعراء والكتاب ، والتى أخرجها **فتوح نشاطى وعزيز عيد** وغيرهما من المخرجين والمتخصصين . وعاد **الريحانى والكسّار ويوسف وهبى** فى محاولة منهم لاستكمال الشوط ــ ليخرجوا مسرحياتهم بأنفسهم كما كانت العادة لأنها فى مجموعها مسرحيات مقتبسة أو معدة ، وليست مؤلفة ، وتقوم على مقدرة الممثلين الذين تتكون منهم كل جوقة تمثيلية .. غير أن وقوع الحرب العالمية الثانية وما صاحبها من إظلام أدى إلى معاودة ركود الحركة المسرحية من جديد ؛ رغم هذه الخطوات المتطورة فى جانب التأليف والإخراج .. وبدأت السينما تأخذ مكانها لتصبح الصناعة الثانية فى مصر خلال الحرب وفى أعقابها ، واتجه معظم الممثلين والمخرجين المسرحيين للعمل فى السينما ..

معهد التمثيل

لقد كانت منافسة السينما للمسرح قوية وعارمة ، ولكنها لم تحل دون متابعة نموه فى الرقعة التى كسبها على أرض الحياة المصرية ــ خصوصاً بعد أن بدأت الدولة تحتضنه وترعاه ، وجاء ذلك على صورة جهود تربوية وتعليمية تمثلت فى محاولة تكوين ونشر المسرح المدرسى ثم إنشاء معهد التمثيل التابع لوزارة المعارف ، وعلى رأسه زكى طليمات وفى الوقت نفسه إرسال البعوث إلى الخارج للتزود بالثقافة المسرحية اللازمة لدعم النشاط المسرحى على أسس علمية ، والتخصص فى مختلف فنونه كالنقد والديكور والإخراج إلخ ، وكان لذلك أثره البالغ على تطور الحركة المسرحية فيما أمدها به المعهد من خريجين كان أغلبهم من الممثلين الدارسين والنقاد الباحثين المتخصصين ، إلى أن لحقت بهم بعثات المخرجين العائدين من الدراسة فى الخارج : **نبيل الألفى وحمدى غيث** وغيرهما .. وبذلك بدأت فترة الخمسينيات ، وقد استوفى المسرح الكثير من المقومات الصحيحة التى كانت تنقصه على مدى تاريخه السابق ..

ولكن أين النص المسرحى ؟ !

شىء واحد ظل ناقصاً وهو وجود النص الدرامى المؤلف .. النص المسرحى المكتوب والقابل للإخراج المباشر على خشبة المسرح والعرض على الجمهور ؛ وهذا ماحققه المسرح بحق فى المرحلة التالية مباشرة وبعد سنوات قليلة من بدايات منتصف القرن . كانت الحياة الأدبية فى تطورها من الرومانسية إلى الواقعية قد استوفت فى تلك الفترة حاجتها من القصة والرواية ، وبدأ الشعر الجديد باتجاهاته المختلفة يرتبط بقضايا الوجود الحضارى ، والواقع الاجتماعى ، والنضال السياسى ، وكافة المشاكل الإنسانية التى يعاركها الشعراء فى حياتهم اليومية . وأصبح التعبير الدرامى من أقوى مستلزمات هذه المرحلة بعد أن عاشت البيئة سنين عديدة تستثبت وجوده وتجاهد للإسراع فى نمائه .. وأصبحت الضرورة تحتم أمام ماتمهد على أرض المسرح من مكونات .. وجود النص المسرحى المؤلف ؛ وحتمية أن يعبر المسرح عن مضمون مغاير ورؤية تحمل نظرة متطورة للحياة التى يعبر عنها .

وكان يلزم أن تنبعث الأعمال المسرحية الجديدة مستوفية لشروط النقص الذى تبدى فى المؤلفات التى سبقتها عند **الحكيم وشوقى وتيمور وباكثير** وغيرهم ؛ وهى عدم قابلية معظمها للتمثيل على خشبة المسرح رغم ما قد يكون لها من قيمة أدبية نثراً أو شعراً وكنصوص مطبوعة فى كتاب للقراءة . كان لابد إذن لقيام الحركة المسرحية الجديدة من وجود المؤلف المحلى صاحب النص المكتوب الممثل ، وكانت هذه الخطوة من الخطوات الجذرية لاستكمال قيام الأدب الدرامى بين ألواننا الأدبية الأخرى .. فلما تحققت بوجود المؤلفات والنصوص المسرحية الجديدة وظهورها بدأ المسرح يطفو على سطح الحياة الأدبية ، وتحول معظم الأدباء من كتاب القصة والرواية والشعر إلى كتابة المسرحية ومنهم على سبل المثال لاالحصر .. **يوسف إدريس والفريد فرج ثم سعد الدين وهبة ورشاد رشدى ونجيب سرور وميخائيل رومان والشعراء : عبد الرحمن الشرقاوى والشاعر الدرامى الأصيل صلاح عبد الصبور وغيرهم من الذين قامت على أكتافهم حركة الستينيات أو حركة «النص الدرامى المسرحى»** .

صاحب النص

إلى هنا وأكون قد قدمت لكم صورة شبه خاطفة عن تطور المسرح من خلال النص المسرحى ومنها تبين أن مسرحنا لم يعرف النص المسرحى المتكامل إلا مع بدايات النصف الثانى من هذا القرن .. وأعود فأكرر أننى أقصد بالنص المسرحى المتكامل . النص الذى يمتلك القيمة الأدبية والفكرية والفنية ، ولا تنقصه القابلية على لأن يمثل لأنه يستوفى الشروط الدرامية الصحيحة للعرض المباشر على الجمهور . وقد استندت الحركة المسرحية أساساً فى الخمسينيات والستينيات على وجود هذه النوعية من النصوص ، أو بالأحرى من أصحاب هذه النصوص .. واستطاعت ان تقفز خطواتها الأولى بكل ثبات فى غياب المخرجين المتخصصين .. ولعلى لا أكون مقحماً نفسى إن استطردت بكم إلى تجاربى الشخصية كصاحب نص كان له حظ السبق فى عرض نصوصه لأكثر من ربع قرن ، على يد وبواسطة معظم المخرجين المسرحيين المتخصصين منهم ، وغير المتخصصين ، وذلك بهدف أن أصل بكم إلى إثبات أن مزاعم المخرجين عندنا من أنهم أصحاب العرض كانت من أبرز العوامل التى تسببت فى انتكاس الحركة المسرحية ، خاصة فى السنوات الأخيرة ، مما يضطر أغلبهم ، بعد إلغائهم لقيمة النص وأهميته كأساس لأى عرض إلى تأليف النصوص الخاصة بهم لإخراجها بأنفسهم .

وأكرر بإخلاص وصدق أننى لا أنكر ولا أجحد أهمية وقيمة المخرج كعنصر أساسى فى إبداع العرض ــ . وإننى من أشد الناس إيماناً بدور المخرج المسرحى . ولكن ما انتهت إليه أوضاعنا المسرحية وما أصبح يجتاحها من تيارات دخيلة ، منافية لطبيعتها ، وتاريخها ، وتطورها .. جرياً على ما يوجد حاليا فى الخارج من اتجاهات عبثية وتجريبية وطليعية إلخ .. أصبح يشكل الخطر الداهم على مستقبل المسرح الجاد فى بلادنا لا فتقاده إلى وجود النص المؤلف .

تجربتى الشخصية

إن معظم من أخرجوا مسرحياتى لم يكونوا من قبل مخرجين . أو تخصصوا فى الإخراج ؛ فمسرحيتى الأولى المغناطيس ، والتى قدمها المسرح موسم ١٩٥٥ أخرجها الأستاذ **إبراهيم سكر** . وكان من خريجى قسم النقد ، ومن الهواة ، ويقوم بالتمثيل فى الفرقة . وكانت هى



المسرحية الأولى التى يخرجها فى حياته .. وقد خدم النص وخدم العرض ، لأنه حافظ بكل أمانة على النص ، ولم يحاول أن يدخل عليه أدنى تعديل ، أو يقحم عليه أقل تغيير . وكان النص من أربعة فصول .. واختصرته بنفسى إلى ثلاثة فصول ، لضرورات العرض والجمهور الذى لا يقبل أو يتحمل أكثر من استراحتين بين الفصول . وفيما عدا ذلك برز النص بمشاهده وحواره وشخوصه نتيجة لالتزام المخرج بمضمونه وإلزام الممثلين بالمحافظة الكاملة على كل كلمة مكتوبة ينطق بها النص وحده .. ونجحت المسرحية بفضل النص لتفتح أمامى الطريق لتأليف مسرحيتى الثانية « **الناس اللى تحت** » وأخرجها الأستاذ **كمال يس** من ممثلى المسرح الحر أيضا . ولم يكن قد سبق له القيام بالإخراج .. ونتيجة محافظته على النص ، وتشربه لأبعاد الرؤية الدرامية فيه ، ثم التزامه بقيمة الكلمة المكتوبة .. شكل العرض المستند استنادا كلياً إلى النص البداية الفعلية لوجود نوعية جديدة من المسرح المؤلف . ومسرحيتى الثالثة التى افتتح بها المسرح القومى موسمه عام ١٩٥٧ « **الناس اللى فوق** » أخرجها الممثل الكوميدى المرحوم الأستاذ **سعيد أبوبكر** ، الذى لم يكن قد سبق له الأخراج للمسرح .. ولم يعرف عنه أنه مخرج أو دارس للإخراج ؛ فاستطاع بممارسته وتجاربه كممثل أن يحقق الكثير مما تضمنه النص فى حواره الراكز ومشاهده الناضجة وشخوصه المرسومة .. **ونجح النص بفضل أمانه المخرج ، وحرصه على خدمة النص بأمانة تامة . قال لى الممثل الكبير** . المرحوم الأستاذ **حسين رياض** وكان يلعب دوراً رئيسياً فى المسرحية وهو يهنئنى ... « يا ابنى .. لقد مثلت عشرات المسرحيات فلم أرتبط فى أدوارى فيها بالجمهور على مثل هذه الصورة التى استطاع كلامك أن يربطنى فيه بالصّالة » كذلك كان الشأن فى مسرحيتى « سيما أونطة » التى أخرجها نفس المخرج وكان قوامها الكلمة المكتوبة ..

وهذه النصوص الأربعة قدمتها للمسرح ولم تكن مطبوعة فى كتب ، وإنما منسوخة بالآلة الكاتبة . ذلك أنها نصوص كتبت لكى تمثل أساساً لا لتطبع للقراءة فى كتاب . فكانت مع ما تلاها مما كتبته ، وكتبه غيرى من الزملاء كتاب مسرح الستينيات بمثابة الخطوة الجذرية لخلق النص المسرحى المفتقد . أما مسرحياتى التالية الأخرى ، فقد أخرجها لى على التوالى الأساتذة **فتوح نشاطى وعبد الرحيم الزرقانى وكمال حسين ونجيب سرور وجلال الشرقاوى وسعد أردش** .. وكان أكثرها نجاحاً تلك التى احتفظ فيها المخرج ، وحافظ على كلمات النص والتزم برؤياه الدرامية .. ذلك أننى تعودت دائما ملازمة المخرجين فى تقديم عروضهم لمسرحياتى ، فلم تكن تفوتنى بروفة واحدة ... إلى جانب متابعة عرضها خاصة فى الأسابيع الأولى ، لحراسة الأداء فى العرض . وفى نفس الوقت للإفادة من وقعها على جمهور المشاهدين وأنا جالس فى الصالة معهم أستقبل تجاربهم لها لأتشرب المزيد والمزيد من روح الجمهور الذى أكتب له ..

صاحب العرض

وهنا يحضرنى سؤال وجه إلىّ أكثر من مرة ، وهو لماذا كنت أنادى أحيانا وأطالب بأن أقوم بإخراج مسرحياتى بنفسى ؟ ! الواقع أننى لم أفعل ذلك إلا بعد أن بدأت حركة التأليف ذاتها ، نتيجة للتوسع فى النشاط المسرحى ، تتعرض لعدة مخاطر ، أهمها عودة المخرجين من بعثاتهم فى الخارج ، وفى جعبتهم مادرسوه من أساليب إخراج ، لمسرح يختلف فى نوعيته وتوجهه عن مسرحنا القائم ، مما أدى بالكثيرين منهم إلى محاولة إخضاع النصوص المسرحية المحلية إلى الكثير من أفانين الإخراج المستحدثة والتى لاتطاوعهم عليها الإمكانات الآلية التى لم تكن متوافرة لدور العرض المسرحية عندنا .. ولأن المسرح عندى كلمة وممثل ؛ فقد وقفت فى وجه هذا التيار الذى بدا يتستر خلف شعار أن المخرج هو صاحب العرض أو خالق العرض بصرف النظر عن قيمة النص ومضمونه وتوجهه ودلالاته ومايحويه من مضمون ، وماينطق به من رؤية درامية . وقد أخذ هذا التيار يتضاعف ويتزايد حين بدأت الحركة المسرحية فى توسعها المتزايد تعانى من ندرة وجود النصوص الجديدة . التى تستطيع أن يعتمد على مقوماتها الذاتية الدرامية . فكان من السهل على أى مخرج أن يقبل أى نص يقدم إليه مهما كان مستواه . ومن السهل على مؤلف أوصاحب النص أن يسمح للمخرج بأن يشكله كما يشاء مادام سيقدم على خشبة المسرح ويجعل منه كاتباً مسرحياً .. ومن المؤسف أن معظم المخرجين المتخصصين عندنا كان يسهل عليهم الأخذ بهذا المنهج بدلاً من التصدى أو التكفل بإخراج نصوص جيدة لايطاوعهم أصحابها على التصرف فى إخراجها بطريقتهم الخاصة التى تجعل كلاً منهم يجاهر بأنه خالق العرض والمؤلف الحقيقى للنص كما فعل الكثيرون منهم بالنسبة للنصوص المتهالكة التى أخرجوها .

وقد أوصلهم ذلك فى نهاية الأمر إلى طريق مسدود ؛ فأصبح حتماً على أى مخرج منهم لكى يخرج نصاً جاداً ولا أقول جيداً فى إدعائه بأنه صاحب العرض أو خالقه أن يستعين بنجم سينمائى مشهور لمساندته فى تقبل الجمهور لعروضه .. أو الاتجاه إلى القيام بإخراج المسرحيات الهزلية لمسارح القطاع التجارى حيث تحجب طاقاته ومقدرته الإخراجية فى الظل وراء بطولة النجم الهزلى الفكاهى المسيطر على العرض نصاً وإخراجاً وتمثيلاً .

توفيق الحكيم
والبحث عن قالب مسرحي عربي



بعد أن تأصّل الفن المسرحي في مصر ، واكتسب الشرعية الثقافية في حماية الحس الوطني بعد الاستقلال ، ظهرت في ستينيات القرن الحالي دعوات تنادى بالبحث عن قالب مسرحي (غير مستورد) ، يكون نابعاً من صميم المسلّيات التراثية الشعبية ، وقادراً على مخاطبة طبقات الشعب العريضة وأداء مضامينها الخاصّة .

ولقد كانت هذه الدعوات ـ في بداية الأمر ـ متناثرة ، وخافتة الصوت ، إلا أنها برزت ـ في العقد المذكور ـ سافرة وجهيرة ، ومصوغة نظرياً وتطبيقياً ، وإن كانت تغالبها الفورة الحماسية القومية ، ويعوزها الدأب الدراسي الجاد ، والنظرة التأملية الموضوعية . ولم يكن أبرز هؤلاء الدعاة من النقاد ، أو المشتغلين بعلوم المسرح ، وإنما كانا كاتبيْن مسرحيّيْن مجيدين ، أثارا حول دعوتيهما جدلاً شديداً بين النقاد والمهتمين بشئون المسرح ، وهما ـ حسب ظهور دعوة كل منهما ـ الدكتور يوسف إدريس في مقالاته الثلاث التي نشرها في مجلة «الكاتب» في عام ١٩٦٤ ، ثم الرائد المسرحي الكبير الأستاذ توفيق الحكيم . الذي تهمّنا هنا مدارسته .

المسرح المركّز... أو التشريحي

نشر الأستاذ **توفيق الحكيم** ـ سنة ١٩٦٧ ـ كتاباً عنوانه «**قالبنا المسرحي**» . ويتألف الكتاب من مقدمة قصيرة ، أوجز فيها أسس (نظريته) التي تقترح استحداث شكل مسرحي عربي من خامات محلية ، إلى جانب الشكل الأوربي المستخدم حاليًّا . والملاحظ أن هذه المقدمة ـ بوجه عام ـ تتصف بالعَجَلة بسبب الافتقار إلى النظرة الكلية في موضوع خطير كهذا ، وبالتفكّك بسبب توالي الأفكار دون أن تستكمل مقوّمات صحّتها ، وبالتردّد بسبب قلة حماسة الكاتب وضآلة إيمانه (الموضوعي) بالدعوة التي ينادي بها . وسيدلّل كل ذلك على نفسه أثناء العرض والنقاش .

أما بقية الكتاب ، فقد خصّصه مؤلفه لتطبيق نظرية القالب ـ الموصى به ـ على مشاهد مأخوذة من افتتاحيات سبع مسرحيات أوربية مترجمة إلى اللغة العربية ، على أساس أنها تمثل القالب الأوربي في عصور ودول مختلفة . وكأنما أريد بهذه التطبيقات ، تأكيد صلاحية النظرية للاستخدام في كل زمان ومكان . وخلاصة القضية التي أهمّت **توفيق الحكيم** تُجيب عن تساؤله هذا : «هل يمكن أن نخرج عن نطاق القالب العالمي ، وأن نستحدث لنا قالباً ، وشكلاً مسرحيًّا ، مستخرجاً من داخل أرضنا ، وباطن تراثنا ؟» (ص ١١) وبالرغم من أنه اعترف ـ منذ السطور الأولى ـ بصعوبة المهمة تنظيراً وتطبيقاً ، وبقلّة «الجدوى من الوجهة العملية» في نظر الكثيرين ، إلا أنه أخذ يتابع محاولته في البحث عن عناصر درامية شعبية مصرية في تراث «الماضي السحيق» ، كي يبني منها قالباً خاصاً (حقيقيًّا) . ولكي يتصف هذا القالب ـ في رأيه ـ بالحقيقية ، اشترط فيه : «أن يكون صالحاً لأن تصبّ فيه كل المسرحيات على اختلاف أنواعها ، من عالمية ومحلية ، ومن قديمة وعصرية . .) (ص ١٤) .

وتصنيع هذا القالب من مواد خام محلية ، ثم تصديره إلى شتى بلدان العالم للانتفاع به ، لن يلغي ـ في رأى الحكيم ـ القالب الأوربي . أو العالمي المعروف ، لأنه ـ بدوره ـ «صالح لأن تصبّ فيه كل الموضوعات والأفكار من الغرب والشرق على حد سواء» (ص ١٤) .

ولاشك أن هذه الدعوة جزئية ، ولم يحاولها ـ على ما يبدو لي ـ أي كاتب من الهند ، أو الصين ، أو اليابان ، أو أية دولة من الدول غير الأوربية ، التي تحظى بتراث مسرحي وطني أصيل ، لم يتوافر أي نصيب

منه لمصر التي لم تعرف المسرح إلاّ منذ عهد قريب . ولم تنتبه قط إلى إمكانية تنمية بذوره الضّعيفة في المسلّيات الشعبية ، إلا بعد أن أخذ بطمرها التطور الحضاري الحديث ، وفات زمنها ، ولاجدوى على الإطلاق من إحيائها .

أما المبرّر الفكري الذي أقام عليه الحكيم رؤيته في استخدام عناصر تراثية شعبية لصياغة القالب المسرحي المقترح ، فهو أن بعض أصحاب الدعوات الحديثة في الفن التشكيلي ، أو الموسيقى ، أو حتى الشعرى ، أو الذهنى ، ينادون باستلهام المنابع البدائية الأولى ، سواء تمثلت في فنون القبائل غير المتحضرة وأفكارها ، أو في تلقائية الأطفال ؛ لأن الفن البدائي ـ عند الحكيم ـ « أقرب إلى أن يكون فنا سماويا .... أى إنه نابع مباشرة من منبع عجيب ، لحيوية دافقة ، وقدرة في التعبير والخلق مجهولة المصدر» (ص ١٦) .

والآن ، ما العناصر الدرامية التراثية الشعبية التي يمكن الاستعانة بها في تشكيل القالب المسرحي الجديد ، الذى سيكون محلى الصناعة ، وعالمي الاستخدام ، والذى يناظر القالب الأوربي في سيطرته واحتكاره للسوق الدرامية ؟ ؟ لقد حَصَرها توفيق الحكيم في هذه العناصر :

١ ـ الحكاواتي (الحاكي ـ الراوي) .
٢ ـ المقلّداتي (المقلّد ـ والمقلدة للأدوار النسوية) .
٣ ـ المدّاح .

أما السّامر ـ الذى تعلّق به **يوسف إدريس** في بحثه عن شكل مسرحي ـ فقد استبعده **توفيق الحكيم** من عناصره التراثية ، بدعوى أنه غير أصيل ، ومشكوك في نسبه القومى الخالص ؛ لأن مافيه من مشاهد تمثيلية ، إنما عرف بعد جلاء الحملة الفرنسية عن مصر ، ويحتمل تأثره بالفنون التمثيلية التي كانت تُعرض على ضباط هذه الحملة وجنودها .

١ ـ الحكواتي :

ويعد أبرز العناصر التراثية الشعبية المذكورة . وهو ـ أصلا ـ شخص يتجمّع حوله الفلاحون ، أو جموع العامة أو الخاصة ، يستمعون إليه في شغف ، وهو ينشدهم الملاحم الشعبية على الرّبابة ، كملحمة عنترة بن شدّاد ، والظاهر بيبرس ، وسيف بن ذى يزن . وإذا كان دور هذا الرواى ـ كما هو معروف عنه ـ مقصوراً على رواية الملاحم التقليدية ، فإن توفيق الحكيم ينقله إلى قالبه المقترح ، ويكل إليه نفس المهمة السّردية تقريباً ، وهي إعلام المشاهدين باسم المؤلف ، وعنوان مسرحيته ، مع تقديم موجز عنها ، تتحدّد فيه بدايات القصة المؤداة ، وأمكنتها وأزمنتها ، وأهم أسماء شخصياتها . كما يقوم ـ خلال العرض ـ بنطق بعض الإرشادات المسرحية ، ووصف الحركة التمثيلية ، وهو أمر نادر الحدوث . ولأن دوره محدود في أداء النص ـ بشكل عام ـ فقد عهد إليه الحكيم بوظائف أخرى ، منها «أن يكون مدير العرض الذى يراقبه ويوجهه علناً أمامنا ، كما أنه يمكن أن يكون المخرج الذى يساعد المقلّد قبل العرض على تفّهم الشخصيات وملامحها الظاهرة والباطنة ، ودراسة تفصيلات كل حركة ونبرة وإيماءة تميّز إحداها عن الأخرى . كما يمكن التوسّع في عمل الحاكي ، فنحمّله مهمة تفسير بعض المعاني والمواقف والأفكار العسيرة ، وبخاصة في البيئات الشعبية التي قد تحتاج إلى ذلك ... كما يمكن أن يساعد المقلّد في أثناء العرض في كل مايحتاج إلى وجود شخص آخر» (ص ٢٠ و ٢١) .

وبهذا ، لن يكون الحكواتي شخصاً دارج الثقافة ، بل مثقفاً ثقافة مسرحية رفيعة ، تمكّنه من إخراج الروائع المسرحية العالمية ، والمشاركة فيها على النحو الدقيق المذكور الذى لايمكن أن يتوافر إلا لأستاذ متخصّص في التحليل المسرحي .

٢ ـ المقلّداتي :

وهو شخص معروف في الأسمار الشعبية ، بارتجالاته التي يقلّد فيها أبناء الشعب من مختلف طبقاته ، تقليداً ساخراً يثير ضحك المشاهدين . ويعتمد هذا التقليد الساخر على محاكاة نبرات الصوت ، والإيماءة ، والحركة ، وتعبيرات الوجه ، وإيقاع الأداء . ولما لم تكن المرأة عنصراً مقلّدا في الأسمار الشعبية ـ إلا فيما ندر ـ فقد أدخل الحكيم العنصر النسوى على قالبه المقترح ، كي يسند إليه أدوار النساء في المسرحية المؤداة .

ومع أن المقلّداتي غير معروف في التراث الشعبي على نحو شائع وعريض ـ كالحكواتي مثلا ، أو غيره إلا أنه سيصبح ـ عند الحكيم ـ جوهر القالب المقترح ، بل عموده وأساسه ، إن لم يكن هو القالب نفسه . فهو (وحده) يقوم بأداء كل أدوار الشخصيات المسرحية من الذكور ، مهما بلغ عددهم ، واختلفت أعمارهم ، وتنوعت أبعادهم الجسمية ، والاجتماعية ، والنفسية ، في حين تقوم المقلداتية (وحدها) بنفس الشيء بالنسبة لكل الأدوار النسوية في المسرحية ، مهما تعدّدت وتناقضت وتداخلت .

ومما يزيد هذه التأدية الفردية صعوبة وضنىً ، ما يفرضه عليها الحكيم من أسلوب تنفيذى ، وهو أن المقلّد غير الممثل . فالممثل ـ في رأيه ـ «يتقمّص الشخصية ، ولكن المقلّد عمله عكس التقمص ... فهو يتحرك بسرعة بين شخصية وأخرى في نفس الوقت . وعليه أن يبرز معالم كل شخصية واضحة جلية مفروزة عن غيرها بكل سماتها وإشاراتها ونبراتها ولازماتها وكوامن مشاعرها وتفكيرها ... كل ذلك مع عدم تقمصها ... فهو داخل فيها ومبتعد عنها في نفس الوقت» (ص ١٧ و ١٨) .

ويغضٌ النظر عن شبه استحالة قيام رجل واحد مع امرأة واحدة بأداء كل أدوار العرض ، مهما تعددت وتباينت ، ومهما امتدّ طول المسرحية ـ الذى يبلغ في مسرحية «**هاملت**» **لوليم شكسبير** ـ مثلا ـ مايقرب من أربعة آلاف سطر ـ فإن هذا المقلّداتي مطالب ـ قبل كل شيء ـ بألاّ يتقمص الشخصيات الذكورية الكثيرة التي يؤديها وحده ، بل عليه أن يقلّدها فقط ، وأن يحتفظ «طوال الوقت بشخصيته الحقيقية» (ص ١٧) . وهنا يقع التناقض المربك الذى تستحيل المصالحة بين أطرافه الثلاثة : تقمص بالضرورة التقليدية ، تقليد بالمطالبة المحدثة ، وجود ذات المؤلف نفسه للرقابة . فالمعروف في الألعاب الشعبية ، أن المقلداتي يبذل غاية مافي وسعه ليتقمص الشخصية التي يؤديها ، حتى يبدو (صادقا) و(مقنعاً) أمام مشاهديه . فهو عندما يقلد

شحاذا ـ مثلا ـ يجتهد فى أن (يكون) هو الشحاذ نفسه ، صوتاً ، وحركة ، وإيماءة ، وروحاً . بل إن الحكيم يؤكد دور هذا المقلداتى فى عملية (التقمّص) هذه ، عندما يطالبه بحتمية إبراز «معالم كل شخصية واضحة ، جلية ، مفروزة عن غيرها ، بكل سماتها ، وإشاراتها ، ونبراتها ، ولازماتها ، وكوامن مشاعرها» ولايمكن أن يتحقق هذا المطلب ، إلا بوسيلة (التقمّص) ؛ ولكنه ـ فى نفس الوقت ـ يطالبه بوسيلة أخرى ، هى (التقليد) و(عدم التقمّص) ، ومن ثمّ يدخله إلى ساحة القالب الأوربى ، وهو معدّل فى نظرية **برتولد بريخت** الملحمية . فالوظيفة الأساسية للممثل ـ عند بريخت ـ هى ألا يصبح الشخصية التى يؤديها على خشبة المسرح ، بل يحتفظ بشخصيته هو ، ثم (يقدّم) الشخصية المسرحية تقديماً (سرديًّا) . عليه أن يعرض الشخصية ، معتبراً نفسه (راوية) تقص للشاهدين وقائع حدثت لبعض الناس فى زمن غابر . وبهذه الطريقة يشعر المتفرج بأن الممثل هو شخص (يحكى) ماحدث ، وليس هو الشخصية ذاتها ، بكل أبعادها المعروفة . وهكذا ، يتردد المقلداتى بين مذهبين متناقضين فى التمثيل ـ يمثلها **استانسلافسكى وبريخت** . وهذا يحتاج إلى تدريب شاق وعسير ، لايتاح إلا لقلة من كبار الممثلين . وهنا يصدق قول الحكيم نفسه : «إن المقلد هنا ، يحتاج إلى موهبة وبراعة أكثر مما قد يحتاج الممثل» (ص ١٨) . ولاشك أن توافر هاتين الميزتين ، مطمح مضن ومتعذر المنال . بل إن المقلداتى ـ على هذا النحو المطلوب ـ سيفقد خصائصه الشعبية التلقائية فى الأداء ، وبتوه ـ عند التدريب المفروض ـ فى مذاهب تمثيلية ، هى ـ بالضرورة ـ من خصائص (القالب) الأوربى ، فى أسمى مراحله .

٣ ـ المدّاح :

وهو العنصر الثالث الذى التقطه توفيق الحكيم من أفانين التراث الشعبى ، ولكنه عده عنصراً غير مهم فى تشكيل القالب المسرحى المقترح . «إن قالبنا يقوم أساساً على الحكواتى ، والمقلداتى ، وأحياناً المدّاح إذا لزم الأمر» (ص ١٤) . ولم يحدث هذا الأمر ، إلاّ مرة واحدة عند تطبيق النظرية فى سبع مسرحيات .

ولما كان دور المداح ـ على هذه الصورة ـ لاقيمة عملية له ، فقد أهمل الحكيم ـ فى مقدمته النظرية ـ الحديث عنه ، أو حتى التعريف به . والمعروف أن المدّاح ، يمثل لوناً من ألوان الغناء الشعبى الأصيل . فى أيام الحصاد ـ بصفة خاصة ـ يتنقل المدّاح بين القرى والكفور ، ويقوم بالنقر على الدّف ، وهو يروى للأهالى ـ فى شكل إنشادى وترتيلى ـ قصصاً منظومة فى اللغة العامية عن معجزات الأنبياء ، وكرامات الأولياء ، وأخبار الصالحين ، لما فى ذلك كله من عبر ومواعظ . ولأن المداح يفتتح أناشيده الروائية ويختمها بمدح الرسول ﷺ ، فقد وُصف بذلك المسمّى .

ولقلة شأن المداح فى القالب الجديد ، فقد عهد إليه الحكيم ـ على سبيل الترضية ـ بدور الجوقة فى مسرحية «**أجا ممنون**» **لإسخيلوس** ، وذلك عند تطبيق أصول هذا القالب ، على تلك المسرحية . **ويعنى هذا شيئاً خطيرا ، وهو أن المدّاح قد تخلى عن وظيفته التراثية المعهودة ، وتقلد وظيفة أخرى مختلفة ، يمكن أن يقوم بها الحكواتى إلى جانب تعليقاته المحدودة . فعندما يفقد المدّاح مهمته الشعبية ـ التى لايكون شعبيا إلا بها ـ لن يصبح عنصرا شعبياً ، مدعوًّا ـ بصفة رسمية ـ للاشتراك فى تشكيل قالب شعبى صميم ، بل سيصبح أى فرد ، مادام قد تجرّد من مهمته الأصلية التى ولد عليها ، وتميز بها .**

* * *

ويمكننا أن نستخلص من هذه المقدمة النظرية ، أن عناصر تشكيل القالب المقترح ـ كما نصّ المؤلف نفسه صراحة ـ تتمثل فى ثلاثة أشخاص فحسب لأداء أية مسرحية على الإطلاق ، وهم : رجلان وامرأة ؛ أى الحكواتى والمقلداتى ، والمقلداتية . أما المدّاح فلا أهمية له ، بل قد يفسد وجوده التركيز المستهدف فى القالب المسرحى العربى . ولكن إذا كان دور الحكواتى ـ فى هذا القالب ـ **هو مجرّد التقديم والتعليق** ، فإنه لن يكون بذلك إلاّ الراوية عند **بريخت** أو غيره من المسرحيين الأوربيين غير التقليديين . وبالمثل ، إذا كانت **مهمة** المقلداتى عدم تقمّص الشخصيات الكثيرة التى يؤدى أدوارها على التوالى ، فإنه ـ بالتقليد وعدم التقمّص ـ لايكاد يتعدى مهمة الممثل فى المسرح الملحمى البريختى . ولمّا كان دوْر المدّاح سرديًّا وثانويًّا ، ونادر الحدوث ، فمن الأجدى إسقاطه ، وإسناد دوره إلى الحكواتى . ومن هنا ، إذا كانت كل الشخصيات المقدمة على أنها تقليدية ومستولدة من بطن التراث الشعبى الخالص ، **قد ظهرت فى أزياء مستعارة** ، بل مستخدمة من قبل ، فأين إذن الخصائص المحلية الصميمة فى القالب العربى المقترح ؟ أليس من الأصوب أن نتصارح بصدق ، ونسمى الشخصيات ـ التى جىء بها من التراث الشعبى الذى يكاد يندثر ـ بمسمّياتها الحديثة والفعلية الصحيحة ، والتى هى : **الراوية ، والممثل** الراوية ، والممثلة الراوية ، **والمعلّق** ، وهى مسمّيات أوربية معروفة ومستخدمة فى المسرح الأوربى ؟ **إن مُنظِّرنا المصرى ـ كما هو واضح من ذلك ـ يحوم حول نظرية بريخت فى المسرح الملحمى ، مقنعا بأقنعة محلّية حائلة اللون ، وبخسة القيمة** . وهذا التأثير البريختى ، نجده متخفياً ، مرة أخرى ، فى مطالبة الحكيم جمهور المسرحيات المصبوبة فى قالبه ؛ بأن يتيقظ ويشارك فى نشاط الخلق فى أثناء العرض ، وأن يرتفع عن «مستوى الفرجة النائمة» . أليس هذا المطلب نتفةً بريختية فى مسألة «التغريب» المشهورة ، وافتراضاً مثالياً لوجود متفرجين على درجة ـ ولو وسطى ـ من الوعى الحضارى ؟ إن كليهما يتمنّى أن يحوّل الشكل الدرامى إلى شكل ملحمى ، بعد أن كانت قصص الملاحم تتحول إلى مسرحيات . ولهذا يزعم بعض المعلّقين القدامى أن إسخيلوس كان يصف تراجيدياته بأنها فتات متساقط من مائدة هو ميروس الملحمية .

ويؤكد **الحكيم** كذلك وجوب مسرحية المسرح ، والاقتداء بالمنظِّرين الأوربيين المحدثين ، الذين يرفضون فكرة «الإيهام بالواقع» فى المسرح ، ويقومون «بتركيب الديكورات فى حضور الجمهور بعد فتح الستارة وأثناء العرض» (ص ١٩) . ولاشكّ أن مؤلفنا فى نظرته هذه ، يتفق مع **بريخت** (وغيره من دعاة التخلص من الإيهام بالواقع) ، ولكنه (يحاول) أن يختلف عنه فى الهدف من وراء ذلك . فإذا كان بريخت يرمى

من عملية التغريب فى النصّ والتمثيل والإخراج إلى يقظة جمهوره ، وإشراكه ـ بوعى ـ فى مناقشة القضية المطروحة على خشبة المسرح ، وإبداء الرأى فيها والعمل على تغيير الواقع المعاش ، فإن **الحكيم** يهدف من إلغاء الإيهام إلى إشتراك جمهور قالبه فى عملية الخلق ، «ولو بمتابعة أسرار الخلق ... (و) كيف صُنعت ـ اللعبة» المعروضة (ص ١٩) . ولايضيف **الحكيم** بذلك شيئاً ذا بال ؛ لأن المتفرج ـ على أى حال ـ يقوم بالمشاركة الوجدانية والعقلية ، واستيعاب العرض . ويتوقف هذا الاستيعاب على قدرات المتفرج الشعورية والذهنية ، وعلى معطيات العرض فى المساعدة على تحقق الاندماج ، أو الانفصال ، أو المشاركة . ومن ثم كانت العلاقة بين المتفرج والعرض المسرحى عملية ثقافية معقدة ، يختلف التجاوب الشعورى والذهنى فيها من متفرج إلى آخر ، ومن مسرحية إلى أخرى .

ويصبح **الحكيم** فى قالبه المقترح أوربيًّا ـ مرة أخرى ـ حينما ينادى بالاستغناء عن خشبة المسرح التقليدية ، ومهامّها المألوفة عند أداء العرض ؛ إذ يمكن تنفيذه فوق أى حيِّز محدود من الأرض ، سواء كان داخل الدور أو خارجها . ومن ثم لن يحتاج هذا الأداء ـ كما يقول ـ إلى ديكور ، أو أزياء خاصة ، أو إضاءة ، أو «مكيجة» ، أو«إكسسوارات» ، وإنما يتمّ الأداء بملابس اللاعبين العادية ، سواء كانوا من المحترفين ، أو العمال ، أو الفلاحين . **والحكيم ـ فى هذا كله ـ يماشى بعض الحركات المسرحية الحرّة فى أوربا وأمريكا ، التى تقوم عروضها المبسّطة فى الشوارع والميادين والأفنية و«الجراجات»** . وإنا لنجد صدى هذا التبسيط ـ على سبيل المثال المشراقى ـ فى السطور الأولى من افتتاحية مسرحية **«أنشودة غول لوزيتانيا»** ؛ إذ ينصّ مؤلفها **«بيتر فايس»** على أن «يقوم بعرض جميع أدوار المسرحية سبع شخصيات : أربع منها نسوية ، وثلاث من الرجال على أن يكونوا جميعاً فى ملابسهم العادية اليومية ، وعلى أن يتم الانتقال من دور إلى آخر بأبسط الوسائل . يكفى شيء واحد ليتحقق التغيير : غطاء رأسى من المنطقة الاستوائية ؛ علامة صليب ؛ قبعة أسقف ، عصا ، كيس ... الخ ... ويقوم الممثلون بأداء الشخصية الأوربية ، أو الأفريقية بالتبادل ، بغض النظر عن لون البشرة» .

التطبيق

يعد **توفيق الحكيم** ـ بلا منازع ـ إمام مؤلفى الدراما فى أقطار العالم العربى كله ؛ فلقد أسهم ـ ولايزال يسهم ـ فى إثراء الفكر المسرحى وتطويره ، بما يضعه من مسرحيات ، ويقدّمه من آراء حول طبيعة الفن ومشكلاته . ولهذا ، كان ملزماً بتطبيق نظريته الخاصّة بالقالب المسرحى المقترح ، على مختارات من النصوص المسرحية . ولكنّه بدلاً من أن يصبّ فيه إحدى مسرحياته المعروفة ، لجأ إلى التجريب فى بعض المسرحيات العالمية الشهيرة ، وكأنه أراد بذلك أن يثبت أن قالبه قادر ـ كما قال ـ على استيعاب «آثار الأعلام من **إسخيلوس وشكسبير وموليير** ، إلى **إبسن وتشيخوف** ، حتى **برانديللو ودورينات** (ص ١٦) . أما المسرحيات التى اختارها لإجراء تجربته ، فهى : «**أجا ممنون**» لإسخيلوس ، من ترجمة **لويس عوض** ، و«**هاملت**» **لشكسبير** من ترجمة **خليل مطران** ، و«**دون جوان**» **لموليير** من ترجمة **إدوار ميخائيل** ، و«بيرجنت» **لإبسن** من ترجمة **على الراعى** ، و«**بستان الكرز**» **لتشيخوف** من ترجمة **سهيل إدريس** ، و«**ست شخصيات تبحث عن مؤلف**» **لبرانديللو** من ترجمة **محمد إسماعيل** ، و«**هبط الملاك فى بابل**» **لدورينات** من ترجمة **أنيس منصور** .

ولم يصبّ الحكيم ـ بالطبع ـ هذه المسرحيات بكاملها فى قالبه ، بل قام بصبّ المشاهد الافتتاحية الأولى من كل مسرحية فى الصورة المعدّلة . وكان الحكواتى فى كل تجربة يتخيل الجمهور أمامه ، ويتقدّم إليهم بملابسه العادية ، ويذكر اسمه الحقيق ، وعنوان المسرحية ، واسم مؤلفها ، وسطوراً قليلة للتعريف بالموضوع المعالج ، ثم يلزم الصمت ، إلى أن تسنح له الفرصة بالتدخل ـ فى أثناء أداء المقلداتى أو المقلداتية لأدوارهما ـ كى يروى شيئاً قليلاً عن طبيعة المكان ، أو تحديد الزمان ، أو نوعية الشخصيات المؤدّاة :

الحاكى : أنا الحكاواتى ... (يذكر اسمه الحقيق) أعرض عليكم اليوم لعبة للمؤلف الشاعر إسخيلوس اسمها أجاممنون ... كان ياما كان ياسعد ياإكرام ، ملك يدعى أجاممنون ، على بلد يسمى أرجوس ... ذهب هذا الملك إلى حرب طروادة ... ثم عاد منتصراً ... وفى غيبته اتخذت زوجته المسماة كليتمنسترا عشيقاً يدعى إيجيست ... فلما عاد زوجها أجاممنون استقبلته بالترحاب ، ولكنها أضمرت له الشر ... الخ» (ص ٢٦) .

ثم يتقدم المقلداتى ويذكر اسمه الحقيق ؛ ويعدد أسماء الشخصيات الرجالية التى سيلعب أدوارها (بمفرده) ؛ كما يتقدم المقلداتية ـ بعده ـ وتذكر ، بدورها ، أسمها الحقيق وأسماء الشخصيات النسوية التى ستؤديها (وحدها) ؛ وقد ورد ذلك فى مسرحية «**دون جوان**» هكذا :

المقلد : أنا المقلداتى (يذكر اسمه الحقيق) سأقلد دون جوان ، وسجاناريل ، وجسمان ، ودون كارلوس ، ، ودون ألونس ، ودون لويس ، وبييرو ، وتمثال الحاكم ، ومسيو ديمانش التاجر ، ولارامسى السيّاف ، ثم الشحّاذ ، والشبح ، حتى الخدم والحشم و ...

الحاكى : وايه كمان ؟ انت زحمة قوى ... كفاية ! ! وانت ياحضرة الست ؟

المقلدة : أنا المقلداتية ... (تذكر اسمها الحقيق) سأقلد دونا إلفيرا ، وشارلوت ، وماتيرين ، والفلاحتين ...

الحاكى : جميل ... فلنبدأ اللعبة إذن ... الخ» (ص ٩٧) .

ثم تمضى المسرحية ، على أساس أن يقوم المقلداتى (وحده) بتشخيص كل أدوار الرجال ، مع المقلداتية التى تقوم (وحدها) أيضاً بأداء كل أدوار النساء . فالمقلداتى يقلّد (ولايمثل) جميع شخصيات المسرحية من الذكور ؛ وذلك بنطق كل المادة القولية الخاصة بها ، وأداء تعبيراتها الجسمية من حركات وإيماءات وسكنات . فإذا كان مسئولا عن أداء حركات المبارزة ، والصفع ، واللكم والتقبيل ،



والمساومة ، والجرى ، والغضب ، والقهقهة ، والجنون ، والبكاء ، والنوم ، والشخير ، والحرق ، والاغتصاب ، والصعود ، والصراخ ، والانبطاح ، والتردد ، وكل أنواع التعبيرات الفزيائية دون الاستعانة بأية أدوات أو أجهزة مسرحية ، فهو مسئول أيضاً عن نطق كل المونولوجات ، والديالوجات ، والتجنيبات ، والمحادثات الفردية ، مها تشابكت أو تعددت فى المشهد المسرحى الواحد . وأيضا فإن عليه ــ وهو ينطق كل ذلك ــ أن يراعى فى كل شخصية ــ رسمها المؤلف ــ نوعية اللهجة . واللّكنة ، ودرجات الهمس ، والجهر ، والتركيز ، والإيقاع ، والنعومة ، والغلظة ... الخ . وإذا كان هناك مشهد ــ فى المسرحية ــ يؤدّيه عدد من الرجال ، فعلى المقلداتى أن يميّز خصائص كل رجل من الناحية البدنية ، والوجدانية ، والنزوعية ، والإدراكية ، وأن يسرد حوارهم كله فى تتابع ، ويخصّ كل متحاور باسمه عندما يتكلم فى كل مرة . ولعل المثال التالى ــ من مسرحية «هاملت» ــ يصوّر مهمة المقلّد العسيرة عليه ، والمركبة للمشاهدين :

الحاكى : ... اشرع الآن فى العمل أيها المقلداتى ... وقلّد لنا برناردو وقد أقبل على فرنسيسكو ، ومادار بينهما من حديث ...

المقلد : (مقلّداً برناردو ، مقبلاً على زميله) من الزوْل ؟ ..تعرف ! !
ــ لا .. وإنما عليك الرد .. قف ، وقل من أنت ؟؟
ــ يحيا الملك !
ــ أبرناردو ؟
ــ هو بعينه ...
ــ جئت فى الميعاد بالدقة ...
سمعت ساعة انتصاف الليل ... أدرك سريرك يافرنسيسكو ...
ــ ألف حمد لك على هذه المنّة .. البرد قارس .. وقلبى فى وحشة ...
ــ اذهب راشداً ، طاب لك الليل .. وإذا لقيت رفيق فى العسس هو راسيو ومرسلس فأوصهما بالإسراع فى المجىء ..
ــ أظنهما بمسمع منى .. هيّا وقوفاً ! من الرجال ؟

الحاكى : هاهما هوراسيو ومرسلس يقدمان .. ويقولان معلنين ...

المقلد : ــ (هوراسيو) أصدقاء لهذا البلد ...
ــ (مرسلس) ومن بطانة ملك الدنمرك ...
ــ (فرنسيسكو) طاب ليلكم ...
ــ (مرسلس) انصرف بسلام .. من حلّ محلك ؟
ــ (فرنسيسكو) برناردو حلّ محلى .. طاب ليلكم ...
ــ (مرسلس) إيه برناردو ؟
ــ (باناردو) ماذا تريد ؟ أهوراسيو من أرى هناك ؟
ــ (هوراسيو) بضعة صغيرة منه .. أو بعضه ..
ــ (برناردو) مرحبا هوراسيو .. مرحباً أيها الجواد مرسلس ! !
ــ (مرسلس) وبعد ... أفعاد ذلك الطيف فى هذه الليلة ؟
ــ (برناردو) لم أرَ شيئاً ..
ــ (مرسلس) هو راسيو يقول إن ذلك محض توهم ... الخ»
(ص ٦٤ ــ ٦٦)

كما يجب على المقلّداتية ــ أيضاً ــ أن تقوم (وحدها) بكل ذلك ، بالنسبة لأدوار النساء مهما تعدّدت ، وتنوّعت ، وتداخلت أيضاً . فإذا كان هناك فى النص المسرحى مشهد مشاجرة عنيفة بين ثلاث نسوة غاضبات متخاصمات ، ومعهن امرأة رابعة تتكلم فى التليفون لاستدعاء رجال الأمن ، وخامسة تزجر ساخطة بسبب خطورة المعركة المحتدمة ،

وسادسة تعلّق على مايجرى وهى فرحة سعيدة بذلك ... فعلى المقلّدة ـ فى قالب الحكيم ـ أن تقوم (وحدها) بتوصيل كل هذه الألوان من الحوار والحركات والانفعالات المختلفة فى آن واحد إلى المتفرجين ؛ وعلى المتفرجين أن يتلقوا هذه الصّور المركّبة المتداخلة المتزامنة ، ويتخيلوها على النحو الصحيح ... وهو أمر مربك ، ومستحيل التحقيق .

إن التطبيق ـ بلا ريب ـ هو المعيار الصحيح لتقويم الرؤية التنظيرية ، وتحديد أوجه القصور والتميّز فيها . وفى مجال الدراما على وجه الخصوص ، يبدو أن كثيراً من النظريات المتعلقة بها يبدو صحيحا ومقنعا فى ذاته ، إلا أن أصوله تهتز وتتهافت عند التطبيق العملى . فمثلا ، أصول النظرية الملحمية فى الدراما ـ كما عارضها صاحبها بريخت بأصول النظرية الأرسطية ـ ليست مطبّقة فى مسرحياته على نحو كامل ، حتى ليبدو بريخت ـ فى كثير من مواضع تطبيقاته ـ أرسطيًّا برغم أنفه ، وغير بريخى برغم أنفه أيضاً . وعلى هذا ، فإنّ التطبيق ـ الذى قام به الحكيم على النماذج التى اختارها من افتتاحيات المسرحيات السبعة المنتقاة من التراث العالمى ـ دلل على قصور النظرية وعدم جدواها ، بل أثبت إساءتها إلى بنيان هذه المختارات ، ومعانيها ، وتجريدها من الطقس الدرامى السحرى الذى لاتصبح ذاتها إلا به . فليس من المعقول ـ أو المقبول ـ أن نتصور شخصاً واحداً ـ مهما تسامت قدراته ـ يمثل ـ على نحو مقنع وصحيح ـ أدوار سبع وعشرين شخصية رجالية فى مسرحية واحدة ، كمسرحية « هاملت » ، بالإضافة إلى أدوار الحرس ، والأتباع ، وبرغم اختلاف أعمار كل هؤلاء ، وأبعادهم الجسمية ، والاجتماعية ، والنفسية ، أو تقوم ممثلة واحدة ـ مهما بلغت مهارتها ـ بأداء أدوار خمس عشرة امرأة فى مسرحية واحدة كمسرحية **« مشهد من الشارع » لإلمر رايس** ، مثلا . وليس من المعتاد ـ أيضاً ـ أن يحفظ ممثل وممثلة ـ عن ظهر قلب ـ النصوص المسرحية المقدمة كلها ، وإن استغرق النصّ الواحد مايزيد على مئتى صفحة ، كنص مسرحية « فاصل غريب » ليوجين أونيل ، مثلا . وليس من المقبول كذلك ، أن يبقى ممثل وممثلة أمام جمهور المتفرجين طوال ثلاث ساعات أو أربع ، يؤديان خلالها مسرحية تراجيدية عالية طويلة ذات حبكات ثانوية ، ومونولوجات ، وديالوجات متتابعة أو متزامنة أو يؤديان مسرحية كوميدية متعددة الشخصيات والمواقف والأجواء ، كمسرحية **« قيصر وكليوباترا »** لبرنارد شو ، مثلا .

قد تكون التأدية الفردية جائزة ومقبولة بالنسبة للحكواتى ، إذا كان يقوم بإنشاد ملحمة ؛ لأن قالبها الروائى ـ وهو جوهر التفريق ـ يختلف عن قالب الدراما التجسيدى . فالملحمة صياغة سمعية ، تتوافر فيها عناصر القصة المشوقة ، بما فيها من أحداث مسلسلة ، ووصف ، وتفسير ، وتكرار ، وتأكيد ، وتنغيم ، وتبسيط عفوى ، وكل مايتيح لجمهور العامة فرصة المتابعة السمعية ، والتصور ، واستعادة المسموع ، بل حفظه ، ومعايشته ؛ لأن الملحمة الشعبية هى الانعكاس الصادق للوجدان الجماعى العربى ، والنبض الأصيل الموروث عن أجيال سالفه . أمّا المسرحيات العالمية ـ بالنسبة لهذا الوجدان ـ فستبقى دائما غريبة عليه ، بل شاذة ومستبهمة ؛ لأنها وافدة من عوالم أجنبية ، قد تكون إنجليزية ، أو فرنسية ، أو ألمانية ، أو هندية .

وقد يكون المقلّداتى ـ فى القالب المسرحى المقترح ـ نابغة فى أدائه ، وفوق مستوى البشر ، إلا أن انتقاله المستمر بين كثير من الشخصيات التى يقلّدها وهى محكومة بأصول قالب درامى يعتمد على الحوار المتبادل ، والتركيز ، والتحبيك ـ سيُربك المتفرج ، ولن يمكنه ـ أبداً ـ من التعرف على ملامح كل شخصية على حدة كما صوّرها المؤلف بالحوار ؛ ولا من متابعتها فى حالاتها المتقلّبة . كما أن هذا الانتقال لن يمكن هذا المتفرج من لملمة الخيوط التى تربط بين الأحداث ، ولامن استيعاب العمل الفنى من حيث هو مركّب من أجزاء يسودها مناخ عام ، وروابط انفعالية متغيّرة ومتزامنة . ولاشك أن العجز عن الإدراك منذ البداية ، سيصيب المتفرج ـ حتماً ـ بالملل ، والإحباط ، والرفض . مهما افترضنا أنه متفرج استثنائى ، أوتى حظاً كبيراً من القدرة على الاستيعاب ، لاتتوافر إلا لمثقف درس النصّ دراسة ممعنة قبل المشاهدة . فالحكيم ـ مثلا ـ يجرى بعض التعديلات على موقف من مسرحية « ست شخصيات تبحث عن مؤلف » ؛ ويضعه فى تطبيقاته على النحو التالى :

الحاكى : عندئذ يدخل بواب المسرح وقد وضع قبعة على رأسه ، وبعد أن يعبر القاعة يعلن إلى المدير وصول ست شخصيات ، ويتقدم هؤلاء الأشخاص فى القاعة ، وهم ينظرون حولهم وتبدو عليهم الحيرة والارتباك ...

المقلد : (البواب) معذرة ياسيدى المدير ! ..

ـ (المدير) ماذا أيضا ؟

ـ (البواب) بعض الناس يسألون عنك يا سيدى ...

ـ (المدير) ولكننا فى التجربة الآن ! .. وأنت تعلم جيداً أنه غير مسموح لأحد بدخول المسرح أثناء تجربة المسرحية ..

(يوجه كلامه بعيداً) من أنتم أيها السادة وماذا تريدون ؟

ـ (الأب وهو أحد الأشخاص الستة) نحن ياسيدى ...نحن نبحث عن مؤلف ... » الخ

(ص ١٦٨)

من هذه السطور القليلة ، يطالب الحكيم الفلاح المصرى الأمّى وهو يشاهد المسرحية المذكورة فى ساحة الجرن ، أو من العامل البسيط فى فناء المصنع ، أن يتصوّر عشر شخصيات ـ على الأقل ـ ماثلة أمامه ، وهى : بعض الممثلين والممثلات يتحاورون مع مدير المسرح ، الذى يفاجئه البواب بالدخول مع الشخصيات الستة التى تبحث عن المؤلف . وعلى المقلد ـ فى نفس هذه السطور المحدودة ـ أن يؤدى أدوار المدير والبواب والأب على التتابع . ولايمكن ـ من هذا الحوار ، وهذا الأداء الفردى ـ أن تتحقق فى خيال المتفرج صورة صحيحة لعلاقات هذه المجموعة الكبيرة من الشخصيات ، لسبب بدهى وبسيط ، وهو أنها خلقت أصلاً كى تُوضع (جماعياً) فوق خشبة المسرح ، وأن تُرى خصائصها الفردية وتُحسّ روابطها الانفعالية . ولو كان الحكيم قد صَبّ مسرحيته الشهيرة « **أهل الكهف** » فى قالبه المقترح ، وقدمت عمليا فى صالة بمنزله ، وشاهدها أصدقاؤه وخدمه ، لهالته النتيجة ، وأصيب بضيق شديد ، لضمور الرقعة الدرامية ، واستبهام أفكار المسرحية ، لاعلى الذين لم يقرأوها من قبل فحسب ، بل أيضاً على العارفين بها ،

بعد أن أصبحت ـ بالنسبة إليهم ـ نصاً مضغوطاً ، باهت الملامح ، يتنفس في صعوبة شديدة ، في قالب فولاذي ضيّق ، لا لشيء ـ مرة أخرى ـ إلا لأن النص المسرحي له عالمه الخاص الذي لاتتحقق ذاته كاملة إلا بتجسيده في فراغ المكان والزمان ، وإعاشته في إطار عصره ؛ ولايمكن أن يحقق ذلك ممثلان اثنان لكل أدوار الرجال والنساء . هذا فضلا عن أن قراءة النص المسرحي قراءة متأنية للتعرّف على طبيعة الشخصيات والأحداث ومناخها العام ، لاتغني عن خشبة المسرح التي تتجسّد فوقها الشخصيات والأحداث في بيئاتها المادية والنفسية ، لأن خيال القارئ ـ مهما كان حساساً ومنطلقاً ـ لن يستطيع أن يخلق لنفسه عالماً مسرحياً متكاملاً ، يلمّ فيه بكل دقائق الحياة المتحركة التي يحققها المسرح بإمكاناته المادية ، وجهود (مجموعة) من الممثلين والفنيين المختلفين ، والمتكاملين .

كما أن هذا القالب المقترح ـ الذي يجرّد المسرحية من وعائها النفسي والجمالي ـ تعجز حيلته ويفتضح قصوره ، إذا ماتعرّض للمسرحيات ذات الطبيعة الإيحائية ، أو ذات التركيبة الخاصة ، التي يستحيل عليها الإذعان لعملية حشرها وكبسها في أداء فردين اثنين ، أو حتى ثلاثة ، مثل المسرحيات النفسية ، أو اللا معقولة ، أو الرمزية ، أو التعبيرية . فالمسرحية التعبيرية ـ مثلا ـ تهدف إلى تجسيد مكنونات العقل الباطن ، فتستعين ـ في ذلك ـ بمناظر متعدّدة ، ولغة مقتضبة ، وتلغرافية ، ومفككة ، وسريعة ، وشاعرية . ويحتاج تجسيدها إلى أداء تمثيلي متسرّع وإيقاعات موسيقية وصوتية رمزية ، مع استخدام الأقنعة ، والملابس الغريبة ، والإضاءات الملوّنة ، وكل مامن شأنه أن يهيىء المناخ لظهور الأشباح ، وأطياف الوحوش ، ويحرّك الخيال ويكشف لاشعور الإنسان .

ولايعجز هذا القالب المقترح عن نقل الجوّ الانفعالي العام ـ أو نقل رؤية شكسبير المعقّدة في مسرحية **«مكبث»** ، أو **«هاملت»** ، أو **«الملك لير»** ـ فحسب ، بل يتمخّض ، عند التطبيق ، عن كثير من المشكلات التي أشرنا إلى بعضها من قبل ، مثل مشكلة أداء مايجرى من حوار بين الشخصيات المتزامنة ، وعجز الممثل الواحد ـ المقلداتي ـ عن أن يوصل توصيلاً صحيحاً خصائص العدد الكبير من الشخصيات في المسرحية الواحدة على نحو ما نجد في مسرحية **«هبط الملاك في بابل»** ، حيث يزمع تقليد خمس عشرة شخصية من الرجال ، إلى جانب الوحدات الجماعية :

«أنا المقلداتي ، سأقلد الملك ، والشحاذ ، والملاك ، ونمرود ملك بابل السابق ، ورئيس الوزراء ، وكبير الكهنة ، وقائد الجيوش ، ورجل البوليس ، والمليونير ، وتاجر النبيذ ، وتاجر لبن الحمير ، وأحد الطهاة ، وجندى أول ، وجندى ثان ، وجندى ثالث ، وعدد من الشعراء ، والجماهير» . (ص ٢٧٣) .

كذلك يعجز القالب عن تصوير المشاهد المركّبة كالمشهد الثاني من الفصل الثاني في مسرحية «هاملت» ، حيث المسرح داخل المسرح ، والشخصيات الكثيرة المشحونة بانفعالات والتـوتر والتوجّس ؛ أو تصوير مسرحيات تشيخوف ذات الأفعال غير المباشرة ، والميلودرامية الخفية ، وألوان التوتر الحادّة المستخفية ؛ أو مسرحيات **«ميترلنك»** ذات الأحداث المفككة ، والشخصيات التي تتحرك كالدُّمى ، ولاتفهم أفعالها أو دوافعها الكامنة خلفها ، وتسيطر عليها الأحاسيس الداخلية ، وأجواء الغموض والأساطير .

وهناك دليل مادي آخر على عدم صلاحية القالب المقترح للاستخدام ؛ وهو أن المؤلف نفسه لم يحاول ـ خلال هذه السنوات الطويلة الماضية ـ أن يصبّ فيه أية مسرحية له ، ويدفع بها إلى الحكواتية ، والمقلداتية والمدّاحين في ريف مصر (الحديثة) ، «كي يحقّقوا الأمل الذي طالما تمنّاه الجميع في كل مكان ، وهو : (شعبية الثقافة العليا) ، أو بعبارة أخرى هدم الفاصل بين سواد الشعب ، وآثار الفن العالمي الكبرى» (ص ١٧) . كذلك لم يجرؤ أي مخرج ، أو ممثل ، أو كاتب في مصر ـ أو في أي قطر عربي (أو في قطر أجنبي) بطبيعة الحال ـ على صبّ أية مسرحية ـ معروفة أو مجهولة ـ في هذا القالب الزنزاني الضيّق ، برغم شدة حاجة فرق الأقاليم ـ بصفة خاصة ـ إلى نصوص مسرحية ، لاتحتاج إلى عدد كبير من الممثلين والممثلات ، أو إلى ديكورات ، أو مسارح مجهّزة بالوسائل التقليدية .

لقد كتب **«آرثر ميللر»** مسرحيته المعروفة **«موت بائع متجول»** ، كي يؤديها ثمانية ممثلين ، وخمس ممثلات ، على أن تتنقل الأحداث والشخصيات بين عالم الحاضر ، وعالم الماضي ، أي بين مرحلة الشيخوخة اليائسة ، ومرحلة الشباب المفعمة بالأمل . ماذا يحدث له ، لو علم أن حكواتيا ، ومقلداتيا ، ومقلداتية ، **سيقومون ثلاثتهم** ـ بملابسهم اليومية المعتادة ، فوق أرض عارية من أي **عنصر مسرحي** ـ بأداء أدوار كل هذه الشخصيات المتنوعة ، **التي تعيش مرة في الذهن** ، في عام ١٩٢٨ ، وأخرى في الواقع في عام **١٩٤٢ ؟ حتماً سيصاب** بالذعر الشديد خوفاً على عمله من التلف البنائي ، والمَحْل الفكري ، أو ـ ربما ـ بالإعجاب الخرافي الساحق .

إن غاية القالب المقترح ولبابه هما ـ في بساطة ـ اختصار عدد الممثلين والممثلات (مهما بلغ) في أي نص مسرحي معروف ، إلى ثلاثة فحسب ، أو أربعة في الحالات النادرة جدًّا ، على أن يكونوا قادرين ـ بلا خشبة المسرح ، أو ديكورات ، أو أزياء خاصة ، أو «مكيجة» ، أو مؤثرات صوتية وضوئية ـ على عرض هذا النصّ في صيغة أدائية تكون أقرب إلى السرد منها إلى التمثيل المعتاد أمام أي تجمع بشري أو في وسطه . ولهذا «التقشّف الشديد» ، يسمي توفيق الحكيم مسرحه بـ «المسرح المركّز» ، ولكنه يعاود تسميته باسم مناقض وخاطىء تماماً ، حين يطلق عليه اسم **«المسرح التشريحي»** ، لأنه ـ في رأيه ـ يقوم على التركيز التشريحي للشخصيات . ولاشك أن المسرح لا يُعَدّ مُشرَّحاً ، إذا ضغطت عناصره الأساسية والفرعية ، وحذفت كل خلفياته الجمالية ، وعاش بنصف حياة درامية ، وأخرى سردية . **أما لماذا يكون هؤلاء** المؤدّون الأربعة ـ الحكواتي ، والمقلداتي ، والمقلداتية ، والمدّاح ـ من العناصر الشعبية الغنائية والملهوية البدائية ، التي هي في سبيلها إلى الانقراض نتيجة لزحف وسائل الإمتاع والتثقيف الحديثة وتغلغلها في

الثقافات القديمة بالعالم الثالث ، ولايكون هؤلاء المؤدّون من عناصر أخرى مثقّفة ومدّربة حتى تكون قادرة على أداء هذا العرض الذى يتطلب قدرات أدائية مثالية ـ فلن نجد على ذلك رداً ، إلاّ أن تسقط الصفة الشعبية عن تلك العناصر التقليدية ، التى لانظير لها فى العالم الغربى المعاصر ، الذى نفترض أنه سيقوم باستيراد القالب المقترح لاستغلاله .

حاشية على الموضوع

الملاحظ ـ من الواقع النظرى والعملى هنا ـ أن القالب العربى الذى يقترح الحكيم تركيبه من عناصر شعبية هو قالب للأداء المسرحى فحسب ، وليس للتأليف على منواله . فهو نفسه لم يمارس فيه إبداعاً عملياً ، ولم يتصور احتمال انجذاب **صمويل بيكيت** إليه ، أو **بيترفايس** ، أو **دوريتات** ، أو **تنيسى وليمز** ، أو **هارولد بنتر** ، أو **سعد وهبه** ، أو **ألفريد فرج** ، أو حتى هو ذاته ، كى يؤلفوا مسرحيات جديدة ، طبقاً لمنهج مبتدع فى التأليف الدرامى ، وإنما هدفت الدعوة ـ حسبما يبدو من التطبيقات بصفة أساسية ـ إلى صبّ أية مسرحية جاهزة التأليف فى هذا القالب . كذلك تردد هذا المعنى أكثر من مرة فى أثناء التنظير : «كما أنه يجب لكى يسمى قالبا حقيقيا أن يكون صالحاً لأن تصبّ فيه كل المسرحيات ، على اختلاف أنواعها ، من عالمية ومحلية ، ومن قديمة وعصرية » (ص ١٤) . وفى استطاعة هذا القالب «أن يحمل آثار الأعلام ، من **إسخيلوس وشكسبير وموليير** ، إلى **إبسن وتشيخوف** حتى **برانديللو ودورنمات** » (ص ١٦) . على أن توفيق الحكيم قد ناقض ذلك ، حين أشار إشارة غامضة ، يمكن أن يستدل منها على إمكانية (التأليف) فى القالب العربى ، حين قال : «وكما نصبّ نحن ـ منذ القرن الماضى ـ فكرنا وموضوعنا فى الشكل أو القالب الأوربى أو العالمى ، فإن الشرط الأساسى لما يمكن أن نسمية قالبنا العربى هو أن يستطيع الأوربيون بدورهم هم ، وغيرهم من مؤلفى العالم ، أن يصبّوا فى قالبنا العربى أفكارهم وموضوعاتهم » (ص ١٤) .

ولاريب فى أن جوهر (التنظير) ، وجميع التطبيقات العملية ، لاينفيان هذا الادعاء المظنون فحسب ، بل يؤكدان ، بما لايدع مجالاً للشك ، أن التأليف المباشر فى القالب المقترح هو ضرب من المستحيل . فإذا ماتصوّرنا ـ مثلاً ـ أن الشاعر المسرحى «**ماكسويل أندرسون**» قد مزّق مسرحيته «**إليزابيث ملكة**» ، كى يعيد تأليفها (شعرا) فى القالب العربى ، فإن عليه أن يتخيّل الأحداث التاريخية والمبتكرة ، ومسار الحبكة الرئيسية وفروعها ، وجميع طبائع ثمان وعشرين شخصية وكلامها وحركاتها ، بالإضافة إلى الحراس . وهذه الشخصيات تتنوع أعمارها على النحو التالى : اثنتان وعشرون شخصية رجالية ، أربع منها بين العشرين والثلاثين ، وثمان بين الثلاثين والخمسين ، وثلاث بين الخامسة ـ والثلاثين والأربعين ، وثلاث بين الخامسة ـ والستين والسبعين ، وواحدة فى الثمانين . أما الشخصيات النسوية فست ، إلى جانب وصيفة ، وأعمارهن كالتالى : ثلاث منهن بين السادسة عشرة والعشرين وواحدة بين الثامنة عشرة والخامسة والعشرين ، وواحدة تبلغ الثانية والستين . هذا إلى جانب الأماكن والأزمنة المتعددة . إذا ماتمّ للمؤلف تصوّر كل ذلك فى خياله ، فعليه أن يصبّه فى القالب العربى ، فيجعل الحكواتى للرواية والشرح ، والمقلداتى لتأدية أدوار اثنتين وعشرين شخصية رجالية ، والمقلداتية لأداء أدوار النساء السبع . وإذا ماوقعت المعجزة ، وتمّ للشاعر الأمريكى المستعرب تأليف مسرحيته فى الأسلوب المقترح ، فلن تكون أبداً مسرحيته المعروفة بهذا الاسم ، بل ستكون كيسا شكليا معبّأ بزحمة من الشخصيات المتداخلة ، وألوان الحوار المعقدة ، التى تعيش فى غيبوبة من الغموض واللبس ؛ وعندئذ لن يصلح هذا الكيس المسموح للعرض على الجمهور . فإذا مااستبعدنا (احتمالية) الدعوة إلى التأليف المباشر فى القالب العربى ، فإن الوجه الآخر لاستغلاله ينحصر فى عملية صبّ المسرحيات الجاهزة فيه ، لإعادة قولبتها . وهذا يعنى ـ فى بساطة ـ أنه يتحتّم على أى مؤلف ـ فى الشرق ، أو الغرب ـ يودّ الالتجاء إلى هذا القالب المقترح ، أن يبدع نصّه الدرامى ـ أولاً وقبل كل شىء ـ طبقا لأصول القالب الأوربى ومقتضياته ، ثم يقوم ـ هو أو غيره بصبّ النصّ المبدع فى القالب العربى . وهذه الحقيقة الواضحة ، تجرّد القالب العربى المزعوم من خصائص القالبية وجوهرياتها التى تميز القالب الأوربى المعروف . ومن ثمّ يصبح القالب المدّعى مجرد صيغة حديدية ضاغطة ، الهدف الوحيد منها هو تصغير حجم النصوص المسرحية ، واختزال جمالياتها إلى أدنى حد ممكن ، مع أنها تولد فى القالب الأوربى مكتملة المقومات من حيث هى جنس درامى ، يعيش فى عالمه الخاص الذى لايتكرر بذاته فى أى نصوص أخرى .

الحقيقة ، أن النظرة المقارنة التاريخية فى عناصر القالب المقترح ـ كما نصّ عليها توفيق الحكيم ـ لابدّ أن تحملنا على الرجوع إلى جذور مايسمى بالقالب الأوربى الحالى ، التى تمتد فى أحشاء الدراما اليونانية القديمة ، والتى تولدّت عن بذور شعبية ترجع إلى ماقبل القرن السادس قبل الميلاد . وهذه البذور ، وتلك الأصول القديمة ، تكاد تتشابه مع العناصر الشعبية المصرية ، التى يدعو الحكيم إلى البدء منها فى نهايات القرن العشرين . فمن رأى أرسطو أن أصل التراجيديا اليونانية يعود إلى الأناشيد الديثرامبية الدينية ، التى كانت تؤدّى فى الاحتفالات التى كانت تقام للإله ديونيسوس . ومن المتواتر أن هذه الأناشيد الجماعية ، كان يؤديها خمسون رجلاً مع قائدهم ، وهم مقنّعون بجلود الماعز ، وملتفّون حول مذبح الإلّه . وكانوا ـ وهم ينشدون ويرقصون على الأنغام الموسيقية ـ يحكون مشاهد متنوعة ، من حياة هذا الإلّه ؛ وكانوا يجاهدون ـ عن طريق التعبير بالإيماءة والحركة ـ أن يخلقوا إيهاماً بالواقع ، ويُقنعوا المشاهدين بأنهم كانوا بأنفسهم حاضرين عند وقوع الأحداث المرويّة ، وأنهم ليسوا مجرّد رواة أو ساردين . ومن المستنتج أن التراجيديا تطورت عن الحوار الذى كان يجرى بين قائد الجوقة والجوقة ، فى الفترات التى كانت تقاطع بالغناء الجماعى . ومن ثم فإن أصول التراجيديا تكمن فيما كان ينطق به القائد ، لافيما كانت تردده الجوقة ، كما يزعم بعض الدارسين المحدثين .

وتؤكد المباحث التاريخية كذلك ، أن الشاعر والممثل «**تسبس**» ـ الذى عاش فى القرن السادس قبل الميلاد ـ يعد خالق التراجيديا اليونانية ، بإدخاله الممثل ـ لأول مرة ـ إلى أعضاء الجوقة الديثرامبية

وقائدها . وكان على هذا الممثل «الواحد» المبتكر ، أن يقوم (بمفرده) بكل أدوار الشخصيات الأسطورية فى القصة المعالجة ، سواء كانت من الآلهة ، أو الملوك ، أو الرعاة ، أو الرسل ، أو غير ذلك . وكان عليه أن يدخل – على التوالى – فى إهاب كل شخصية يؤديها ، ويصور طبيعتها وانفعالاتها . ولكى يكون مقنعاً – بقدر المستطاع – كان يستعين على تغيير ملامح كل شخصية من شخصياته الكثيرة ، باستخدام الزى والقناع المناسبين . وهكذا ، عُرض الحدث – لأول مرة فى تاريخ المسرح الأوربى – عرضاً دراميا عن طريق الحوار والحركة ، بعد أن كان يعرض فى شكل سردى على النحو البدائى الأول .

وانطلاقاً من هذا ، أليست هناك مشابهات بين الممثل (الواحد) الذى أدخله تسبس على الديثرامب منذ حوالى خمسة وعشرين قرنا ، والمقلداتى الذى يقترحه الحكيم فى القرن العشرين ؟ أليست هناك مشابهات أخرى بين قائد الجوقة اليونانية والحكواتى المصرى ، ثم بين الجوقة والمداح ؟ على أن الأمر لم يتوقف فى القالب اليونانى الناشىء حينذاك ، كما توقف عند **الحكيم** ، بل أحدث الشاعر الدرامى الألمعى **إسخيلوس** (٥٢٥ – ٤٥٥ ق . م) ثورة تطويرية أخرى فى القالب المسرحى الآخذ فى التكوين ، وذلك بإضافة ممثل ثان إلى الممثل الأول (الفرد) الذى ابتكره **تسبس** . ومن هنا تولّد الحوار الذى يعد أس الدراما المهم ، فى حين قلّت – فى العرض – أهمية الجوقة وقائدها . مثلما قلت كمية الأناشيد الجماعية ، لصالح الممثلين اللذين اضطلعا بأداء أدوار كل شخصيات المسرحية ، التى كانت تكتب وهى خاضعة لحتمية وجود شخصيتين اثنتين متحاورتين فوق الخشبة . ولكن سرعان ماقطع القالب المسرحى شوطاً ثورياً آخر نحو النضوج والاكتمال على يد الشاعر الدرامى العبقرى **سوفوكليس** (٤٩٧ – ٤٠٥ ق . م) ، الذى أدخل الممثل الثالث إلى جانب الجوقة وقائدها : وبهذا ، أصبحت المسرحية – مهما تعددت شخصياتها المتحاورة – تؤدى بثلاثة ممثلين . ومن ثمّ ، تطوّر القالب اليونانى ، وأصبحت للعناصر الدرامية فيه الغلبة على الأناشيد الجماعية ، بل لها المستقبل فى الاستقلال ، والقدرة على التطويع ، وحمل كل المضامين الإنسانية الممكنة .

وهكذا فإن الأناشيد الغنائية الدينية اليونانية التى تولدت منها البدايات الدرامية – التى أخذت تتنامى فيما بعد وتتعدّل ، خلال رحلة حياتها الطويلة – هى الجدّ الأعلى لما يُسمى حاليا بالقالب الأوربى . وهو – بهذا – حصيلة تجارب طويلة ، وإسهامات عبقريات كثيرة ، حتى ليكاد يكون الحقيقة الثابتة للشكل الدرامى الأمثل . وكل ثورة عليه إنما تعدّ ثورة محلية محدودة ، داخل نطاق الوطن الكبير . فما يسمى بالملحمية ، أو التسجيلية ، أو نحو ذلك من تمردات محدثة ، إنما هى مواليد طبيعية منبثقة من نفس الساق ، نتيجة مناخ اجتماعى ونفسى معين . وليس من المعقول أن نسعى إلى استيلاد قالب جديد من عناصر شعبية بدائية آخذة فى الزّوال . تماثل قائد الجوقة اليونانية القديم ، وممثل تسبس الواحد ، ثم نضيف إليهما ممثلة واحدة ، ونشرع الشوط من جديد ، مدّعين البدء من عناصر شعبية محلية خالصة ، ولاشك أن القالب العربى المقترح ، لن يتجمد عند هذا العدد من اللاعبين ، بل إن حتمية التطور ستقوده إلى شوط آخر فى المستقبل ، ثم تتتابع الأشواط ، ونجدنا – مرة أخرى ، وبعد عمر طويل – نستخدم القالب الأوربى برمته ، ولكن من باب خلفى .

إن القالب الأوربى أشبه بالرادار ، والديمقراطية ، والصحافة – ملك لأقطار الحضارة الحديثة ، وقابل للتطويع لحمل مضامين عربية صميمة ، بل خاضع للتعديل والتحوير . والحكيم يعترف بهذا فى أكثر من موضع فى مقدمته : «فنحن نسمى القالب الأوربى أو العالمى قالباً وشكلاً ، لأنه صالح لأن تصبّ فيه كل الموضوعات والأفكار من الغرب والشرق على السواء» (ص ١٤) .

إن تاريخ المسرح الآسيوى ، يتميّز بوجود قوالب قومية أصيلة تولدت وترعرعت فى تربة وطنها القومى ، بمعزل عن التأثير الأوربى . واستطاعت بإمكاناتها الشخصية الخاصة ، أن تجتذب بعض التجريبيين من كتاب المسرح الغربى ومخرجيه ، من أمثال **بول كلوديل** ، **وأنطونين أرتو وبرتولد بريخت** وغيرهم ، من الذين حاولوا أن يعثروا على حلول للمشكلات العملية فى القالب الأوربى – أو حاولوا تجديد شبابه – من حيث النص ، والتمثيل والديكور ، والأزياء ، و«المكيجة» . على أن اهتمام هؤلاء التجريبيين الغربيين بتراث المسرح الشرق ، قوبل – فى نفس الوقت – بحركة اهتمام عكسية ، قام بها التجريبيون الآسيويون الذين دفعتهم الحماسة الشديدة – خلال المائة عام الأخيرة – لتطوير مسارحهم المحلية الحديثة ، على أسس من القالب الغربى ونماذجه . ومع أن الدراما الآسيوية الجديدة – التى هجنت على أيديهم بعناصر غربية – لاتزال تحتل المركز الثانى بالنسبة للدراما التقليدية ، فإنها تصرّ على النمو ، والتوسع ، واكتساح ماعداها . وإزاء هذه المزاحمة – بين القديم والحديث – كان على القوالب المسرحية ذات الصبغة القومية الخالصة ، إما أن تجاهد ضد غزو القالب الأوربى – بدعوى الحفاظ على فنون الآباء والجدود – وإما أن تتحايل على البقاء بمهادنته ، والتأثر بقواعده . وهذا التأثير أمر طبيعى ومحتوم ؛ لأن رياح التغيير التى تهبّ من العالم الغربى على البلدان الآسيوية ، تنال – يوما بعد يوم – من أنظمتها السياسية والاقتصادية والاجتماعية التقليدية . **ولأن المسرح مؤسسة ثقافية اجتماعية ، فلابدّ أن يستجيب للتغييرات التى تطرأ فى محيطه العام ، على نحو يؤكد أن الغلبة فى المستقبل ستكون للقالب المسرحى كما تصدّره أوربا وأمريكا ، لأنه قادر على التعبير عن المشكلات العصرية المتجددة وعلى مسايرة موجات التحديث التى تتوالى على البلدان الآسيوية ، ولأنه – فوق ذلك كله – عالمى ، وأشبه بالحقيقة العلمية التى يجب ألا يختصم الناس حول قوميتها أو أجنبيتها ، بل حول مدى أهميتها ، ومجال استغلالها** . ولهذا صدق **توفيق الحكيم** . **وهو يختم مقدمته النظرية القصيرة بفقرة يتراجع فيها بلباقة إلى صف القالب الأوربى** . ويقول : «على أنى بعد ذلك ، أريد أن أنبه بوضوح إلى أنه ليس معنى المناداة بهذا القالب الانصراف عن القالب العالمى المعروف ، وما يسير فيه من اتجاهات وتطورات ... بل على النقيض ، فإنى إلى جانب ذلك أنادى أيضا بالاحتفاظ – فى نفس الوقت – بالخط الذى سرنا فيه حتى الآن من معاصرة الفن المسرحى العالمى ، حتى لاننفصل عن الركب الحضارى العام فى جميع خطواته وتطوراته» ولقد صدق .

قِناع البريختية

دراسة فى المسرح الملحمى من جذوره الكلاسيكية إلى فروعه العصرية



لاريب فى أن الستينيات من هذا القرن الذى نعيشه هى الحقبة التى شاهدت تحرر كثير من دول العالم الثالث ، وهى أيضاً العصر الذهبى للمسرح الملحمى ، وذروة المد البريختى فى أرجاء الدنيا ، بما فى ذلك عالمنا العربى . فالتيارات المعاصرة فى المسرح العربى ، مثل مسرح السامر ، ومسرح الفرجة ، ومسرح الحكواتى ، والمسرح الاحتفالى ، وغيرها ، تحمل بعض السمات البريختية ، وتعد صوراً للتجاوب العربى مع المد البريختى العالمى . ولقد شاركت البريختية العربية مثيلاتها الأجنبيات فى إساءة فهم هذه الزاوية أو تلك من مسرح بريخت ونظريته ؛ ومن ثم لزم التصدى لأصولها قبل الوصول إلى تأثيراتها . وهذا هو هدف البحث الذى نقدم له ؛ فهو محاولة لفهم مسرح بريخت ونظريته فى ضوء العودة إلى مصادره الكلاسيكية . على أننا سنحاول أيضاً نزع الأقنعة الوهمية عن بعض المفاهيم الخاطئة حول كل من أرسطو وبريخت . ويهمنا منذ البداية أن ننوه بحقيقة مهمة للغاية ، وهى أن نقد بريخت ـ وغيره ـ للأرسطية ، لايستهدف فى الواقع أرسطو نفسه بقدر ما يعنى من اتبعوه أو فسروه . وبالمثل فإن نقدنا نحن الآن للبريختية لايتوجه بالضرورة إلى بريخت نفسه ، بل يهدف أول مايهدف إلى نزع القناع الزائف عن وجه من اتبعوه دون أن يفهموه حق الفهم .

١ ـ ظاهرة اللغز البريختى

يقول **بريخت** نفسه : «لقد تأكدت من أن بعض ملاحظاتى عن المسرح قد أسيئ فهمها . وقبل كل شىء فلقد تأكد لى ذلك من خطابات أولئك الذين يوافقوننى ومقالاتهم ... وأظن أن بعض ملاحظاتى قد أسيىء فهمه لأن هناك نقاطًا مهمة ،بدلا من أن أتصدى لتعريفها قدرت أنها من المسلمات »[1] . ويعلل **هولتهوزن** سوء الفهم الذى ابتليت به نظرية **بريخت** الدرامية بأن البعض يردد آراءه وأقواله كالببغاوات ، ويطبقونها على أشكال أدبية لاتتناسب معها . فهى ـ فى رأيه ـ نظرية نشأت عن تجربة عملية طويلة فى الفن المسرحى وممارسته ، بالتعاون مع فرقة تمثيلية ـ أى البرليز إنسامبل ـ لها سمات معينة ، ومع رجال مسرح يتميزون بميزات خاصة .[2] أما العلامة ويلليت ـ أشهر من تصدى لدراسة **بريخت** ـ فيشخص أعراض الظاهرة البريختية قائلاً بأنه على الرغم من أن نظرية **بريخت** قد أسيىء فهمها ـ لاسيما فى غرب أوربا والولايات المتحدة ـ فإن حظ هذه النظرية أفضل كثيرا من حظ مسرحياته وأساليبه التطبيقية فى الإخراج . ويرى **ويلليت** أن أوضح مظاهر سوء الفهم هو القول بأن مسرحيات **بريخت** تتبع الخطوط التى رسمتها نظريته . ويستدل **ويلليت** على صحة رأيه بالإشارة إلى أن المفردات البريختية الشائعة فى كتابات عصرنا هذا ـ مثل الحركة والتغريب وما إلى ذلك ـ لم تفلح فى شىء سوى خلق متاهة لغوية ، تثير رعباً لفظياً ، وتشكل لغزاً محيراً أمام القارئ العادى . وأكثر من ذلك فإن هذه المفردات التى تستخدم لوصف مسرح بريخت قد صارت المبرر الوحيد للخطأ والفشل لدى أتباع البريختية . وهم فى ذلك يعتمدون على ما يكتنف هذه المصطلحات من غموض . وأصبح من السهل على الناقد أن يقرأ عن نظرية **بريخت** ـ غير المفهومة فهماً كاملاً ـ بدلاً من أن يجهد نفسه فى قراءة المسرحيات . وصارت عروض **البرليز إنسامبل** تعالج

على أنها نماذج تطبيقية للنظرية البرختية . والأصح أنها فى المقام الأول وقبل أى شيء آخر تحقيق إبداعى لآمال برخت المؤلف الدرامى لا الكاتب التنظيرى .[٣]

لقد جمع برخت فى شخصه ونتاجه الأدبى كثيرا من المتناقضات . جعلته عرضة لسوء الفهم . وفريسة سهلة للتحوير المتعمد أوغير المتعمد . فهو على سبيل المثال لايكف عن الدعوة للفكر الشيوعى . وفى نفس الوقت يزعم ـ بل يحاول إقناعنا ـ بأنه يترك لمتفرجه فرصة التفكير بنفسه والاختيار الحر . وهو يكتب مسرحاً ملحمياً تتوالى فيه الأحداث فى سلاسة ويسر . دون تعقيد أو تعرج بالغ التركيب . ولكنه يدمن ـ بوصفه مخرجا ـ استخدام الآليات والعناوين واللافتات وما إلى ذلك من تعقيدات . وهو فى ملاحظاته النظرية يركز على البساطة ذات المغزى . وفى جميع كتاباته بصفة عامة تتجاور عناصر متضاربة بشكل لافت للنظر ، فنرى العفوية وعدم التناسق جنبا إلى جنب مع العقلانية والتفكير المنطقى المنظم . ولا يستطيع أحد أن يفهم **برخت** أويعرض مسرحياته مالم يكن ملماً بكل هذه المتناقضات ، ومالم يدخل من التعديلات مايتلاءم مع الظروف المتجددة ، فهو بذلك يطبق نصائح **برخت** نفسه . على أن طبيعة **برخت** المتناقضة مع نفسها هى التى أعطت مؤلفاته سحراً خاصاً وعمقاً مميزاً . فهو بالفعل لم يكن يهدف إلى تضليلنا ، وقد يكون علم النقد ـ المثقل بالتناقضات ـ هو المسئول عن زيادة حجم اللغز البرختى . فما إن تقال كلمة فى عالم النقد حتى تتلوها كلمات وكلمات ، بين معقبة شارحة ، أو محبذة مادحة ، أو منتقدة قادحة . والنتيجة المعتادة هى أن تتوه الكلمة الأصلية . ويصبح النقاش بين النقاد محصوراً فى دائرة الشروح والتعقيبات ، أى الفروع لا الأصول . وهذا عين ماحدث لبرخت . ويسبقه فى ذلك ويتفوق عليه تفوقاً كاسحاً أبو النقد الأدبى أرسطو . والأولى بنا دائما أن نعود إلى الأصول . ومن ثم فإن استيعاب برخت أفضل كثيرا من مجرد تقليده أو تقديم عروض مسرحية له أو التشدق بمصطلحاته .

ويعترف **إريك بنتلى** بوجود فجوة فيما بين فن **برخت** والمناقشات الدائرة حول طبيعة هذا الفن . وقد يكون **برخت ـ** كما يرى **بنتلى ـ** مسئولاً عن ذلك ولو بصفة جزئية . حقاً إنه أصبح ماركسيا فى مرحلة ما من حياته ، ولكنه يحاول أن يجعلنا ننظر إلى عمله الذى أنتجه قبل ذلك على أنه أيضا **ماركسى** . ونضلل ضللتنا ملاحظات **برخت** على مسرحياته ، فعندما نقرأ مثلاً مايكتبه عن شخصية «ماكى المسكين» فى «**أوبرا بثلاثة قروش**» ، ثم نقرأ المسرحية نفسها ، نجد أنفسنا أمام شخصيتين مختلفتين . فالملاحظات البرختية تتحدث عن الرأسمالية وما جمد بها ، أما المسرحية فتدور حول مايمكن أن نسميه بكلمة واحدة «التنبيه» ، وجدير بالذكر أن هذه المسرحية تنتمى إلى مرحلة ماقبل اعتناق **برخت** الماركسية . هذا ويؤيد بعض الناس **برخت لأنه شيوعى** . ولكنهم ـ كما يقول **بنتلى** ـ يحبونه بفنه لسبب آخر .[٤]

ومن ناحية أخرى ينصحنا **ديبير** ألا نغمض أعيننا عن مسرح **برخت** ، وألا نعرض عن جاذبيته لأسباب سياسية ، فمثل هذا الموقف فى رأيه يتساوى فى سذاجته مع موقف من يعجبون به إعجاباً أعمى ، ويتبعونه فى كل شيء ، بالحق وبغير الحق ، وينذرون أنفسهم للدفاع عنه ، ويريدون منا أن نبتلع الأخضر واليابس فى البرختية . ولعله من الأنسب هنا أن نتبع إرشادات **برخت** نفسه ، ونعمل ما أراد هو من جمهوره أن يعمل ، أى أن يقلد جمهور الألعاب الرياضية ، فلا يترك السيجارة من فمه وهو يتفرج على أعماله المسرحية . هذه نصيحة برختية جد مفيدة بالنسبة إلينا نحن المتورطين فى الصراعات السياسية ، والغارقين فى التصنيفات المذهبية . إلى حد أننا نرفض أن نجعل من التصنيف السياسى معياراً ثانوياً أو هامشياً فى حكمنا على الأشياء وتقويمنا للفنون . فلو اتبعنا هذه النصيحة البرختية لاستكشفنا أن **برخت** ـ برغم عقيدته الماركسية ـ يخاطبنا نحن البشر أجمعين ، وأنه فى الغالب أشبه مايكون بأريستوفانيس هذا العصر ، مع تقليل فى كمية الضحك ، وتكثيف للحظات التأمل .[٥]

ويشكك **بوليتزر** فى ماركسية **برخت** حين يراها مجرد ستار ، لأن **برخت** ـ على حد قوله ـ كان من المكر وسعة الحيلة حتى إنه فاق نقاده ذكاءً ودهاءً ، سواء أكانوا من اليمين أم من اليسار . كان رجلاً غامضاً وملغزاً ، وكان أبرع من يترك الأسئلة غير المرغوب فى طرحها أصلاً مفتوحة بلا جواب . وإننا لنجده فى قمة إنتاجه المسرحى ـ فى رأى بوليتزر ـ دقيقاً وغامضاً مثل شخصيته الحقيقية تماماً . «فدائرة الطباشير القوقازية» ـ وهى من أخريات روائعه ـ وصفت على أنها «مثل بارز فى المسرح الملحمى» ، وقيل عنها إنها «أمثولة شعبية ممسرحة» . وكلا الوصفين ـ برغم تناقضهما الظاهرى ـ صحيح .[٦]

ونرجو بهذه الدراسة التى نقدم لها ، التدليل على أن مكونات مسرح برخت ونظريته ليست بهذه الغرابة التى يصورها بها البعض . لقد كان برخت بارعاً فى اختياره الانتقائى لعناصر درامية وفكرية نشأت هنا وهناك فجمعها وربط بينها بملاط ماركسى ، وبنى لها نظاماً متينا ، فيه من القديم بقدر مافيه من الجديد . فمن الأخطاء الشائعة التى ستحاول دراستنا التصدى لها والإجهاز عليها القول بأن برخت مخترع المسرح الملحمى أو مبتدع الأسلوب التغريبى ، وكذا القول بأن مسرح برخت هو مسرح الفرجة والتسلية ، أو مجرد مسرح للممثل والمخرج ، أى الحركة ، فهو فى حقيقة الأمر مسرح المؤلف والكلمة أولاً . ثم بعد ذلك يأتى الممثل والمخرج والجمهور . يقول برخت نفسه : «الشيء الرئيسى عند **ستانيسلافسكى** وهو يتهيأ للعرض هو الممثل ، أما بالنسبة إلى فالشيء الرئيسى عند استعدادى للعرض هو الكاتب المسرحى» . على أن كلمة المؤلف عند **برخت** ليست مقدسة ، فالمسرح ليس خادماً للمؤلف بل للمجتمع .

ونحن فى دعوتنا إلى مجاوزة التقليد الأعمى للبرختية لاننطلق من الاستهانة بشأن هذا المؤلف والمخرج الألمانى العظيم ، فهو نفسه كان قد دعا إلى مجاوزة الأرسطية ـ أى التقيد الأعمى بقواعد أرسطو ـ دون التقليل من شأن المعلم الأول . ولقد نجح برخت فى دعوته ، وعلينا أن نقتدى به ، ونجاوز البرختية المليئة بالأوهام وسوء الفهم . فبرخت نفسه يعترف بأن أسلوبه الجديد لا يعد كاملاً فى ذاته أو نهائياً ، بل هو واحد من الطرق ، وينبغى أن تستمر التجارب . ونحن بالغوص إلى جذور برخت ومصادره المسرحية والفكرية ـ إنما نهدف إلى تبيان كيف أن برخت قد أفاد كثيراً ممن انتقدهم أشد الانتقاد . ومن ثم فعلينا أن ننهج نهجه ، وننسج على منواله فى تعاملنا معه .

٢ ـ شروخ كلاسيكية فى الحائط الرابع .

جاء فى مسرحية **يوريبيديس** «**المستجيرات**» (بيت ١٨٠ ـ ١٨٣) على لسان أوراستوس وهو يخاطب ثيسيوس أنه «هكذا ينبغى أن يكون الشاعر (= المغنى) إذا كان عليه أن ينظم قصيدة . أى أن يكون هو نفسه مسروراً . وإلا ـ أى إذا كان مفعماً بحزن خاص ـ فإنه لايستطيع أن يمنح السرور للآخرين» . وفى المسرح التقليدى تستدعى محاكاة الممثلين لأبطالهم محاكاة المشاهدين للممثلين ، إذ يستوعب المشاهد العمل الفنى عن طريق الاندماج فى شخصية الممثل الذى كان بدوره قد مر بعملية اندماج مماثلة فى شخصية البطل الذى يمثله . ويقول **بريخت** عن ذلك «أما فى كتاب **هوراتيوس** (**فن الشعر**) . ترجمة **هوتشيد** . فتصاغ فى براعة النظرية الأرسطية الخاصة بالمسرح . التى نتحدث عنها» . وهو يشير إلى الأبيات (٩٩ ومايليه) وترجمتها كما يلى : «ليس بكاف أن تكون القصائد جميلة ... من طبيعة البشر أنهم يهشون للوجه الضحوك . كما أن بكاء الباكين يحز فيهم . أى تيليفوس ! أو أنت باييلوس ! (ويعنى من يمثل دور هذين البطلين الأسطوريين) إن أنت أردت استدرار دموعى وجب أن تحس بنفسك عضة الألم أولاً ، وعندئذ فقط تحزننى مصائبك . إذا كان الدور الذى ستؤديه لايناسبك فلسوف أضحك أو أتثاءب» . ثم يعود **بريخت** بعد الإشارة إلى أبيات **هوراتيوس** فيقول : «ويرجع هوتشيد قارئه إلى شيشرون الذى يوجز أفكاره حول فن الخطابة عندما يتحدث عن تصرفات الممثل الرومانى باولوس (؟) فيقول «لقد تعين عليه أن يقدم إليكترا وهى تندب مصير أخيها . وفى تلك الأيام بالذات كان هو قد فجع بموت ابنه الوحيد ، ولذا نجده ـ وقد وضع أمامه على المسرح الوعاء الذى جمع فيه رماد ابنه بعد حرقه (للدفن) ـ يلقى الأبيات الخاصة بهذا المشهد . لقد عنى هو نفسه بهذه الأبيات إلى حد كبير ، لأن فجيعته الشخصية حملته على أن يذرف دموعاً حقيقية . ومن ثم فلم يبق فى المسرح إنسان واحد استطاع أن يمسك نفسه عن سكب الدموع» .

فالتمثيل على خشبة المسرح التقليدى فى رأى بريخت يجذب المتفرج بصورة مغناطيسية . تذكرنا بسلسلة الحلقات المغناطيسية التى تحدث عنها أفلاطون فى محاورة «أيون» . حيث الشعراء يتلقون الإلهام والوحى من الآلهة . فيرددون الأشعار الملهمة دون أن يفهموها . فهم مجرد أدوات أو حلقات فى السلسلة الممغنطة . ومن المعروف أن أفلاطون قد طرد الشعراء من مدينته الفاضلة لهذا السبب . ونجد عند **بريخت** نظرة مماثلة عندما يقول إن غضب الملك لير ـ على سبيل المثال ـ يصيب المشاهد نفسه بالعدوى . ومثل هذا المشاهد الغاضب بالتبعية لايمكن أن يتأمل الملك لير حول غضبه على بناته . بل لايستطيع سوى أن يشاطره هذا الشعور الانفعالى . فعندما نكون شهوداً لانفعال قوى وعميق فإننا نتعاطف معه إلى درجة أننا ننسى أن نتخذ موقف الملاحظة أو المراقبة . يقول بريخت عن متفرجى المسرح التقليدى : «يخيل للمرء أن عضلاتهم قد توترت تحت ضغط جهد غير عادى . أو أنهم أصيبوا بالخور التام . يوحون إليك أنهم نيام ومع هذا ليسوا بالنيام ، مع أنهم يرون فى نومهم الوهمى أحلاماً مزعجة . عيونهم مفتوحة ومحملقة . غير أنهم لايبصرون أو لايفهمون مايرون . وهم يصيخون السمع ولكنهم لايدركون كنه مايسمعون . إنهم كالمسحورين المجذوبين أو كأهل العصور الوسطى الملتفين حول الساحرات القديرات ورجال الكنيسة الفصحاء . ومثل هؤلاء المتفرجين لم يعودوا مؤهلين لأى نوع من النشاط ، لأن الآخرين الموجودين على خشبة المسرح يتصرفون بهم كيفما شاءوا . وكلما ازداد الممثلون حذقاً وحنكة فى فنهم زادت حالة المتفرجين سوءا ، وكأننا بحاجة إلى ممثلين من النوع الردىء حتى يستيقظ هؤلاء المتفرجون» .

هكذا يسخر **بريخت** من الجمهور المندمج فى عروض مسرحيات **سوفوكليس وشكسبير** وغيرهما . ويصف مثل هذه العروض بأنها عملية ضرب بربرى . وتنكيل أسطورى ، وينتقد التعطش من قبل الجمهور لعملية المعاناة والمصير المحتوم ، والتمتع بعذاب الآخرين . فالمسرح عند **بريخت** ليس مستودع الآلام التى لم يسبق لها مثيل . وهو يسمى المسرح التقليدى المسرح المضحى أو الدراما الفضة لآكلى لحوم البشر . وهذه التسمية تذكرنا بمسرحية الرسام الألمانى **بامفيليوس جيجينباخ** . وعنوانها «**آكلو لحم الميت**» **Totenfresser** التى عرضت عام ١٥٢١ وفيها نرى البابا والأسقف والحاشية حول منضدة يمصمصوا عظام الموتى . فى حين راح الشيطان يعزف على الكمان . وفى مقابل ذلك نجد أحد القساوسة البروتستانت وهو يبكى مع بعض الناس الآخرين من أجل خلاص البشرية . وبالطبع فهذه مسرحية فجة . تأتى فى بداية ظهور المسرح الألمانى . وعلى أية حال فإن الفن الدرامى التقليدى فى رأى بريخت أصبح طقساً دينياً وعشاء ربانياً . حيث شحنت الكلمة بشىء مامن الصوفية ـ إن صح التعبير . وأصبح الممثل حدثاً معنى أو رقية سحرية . وصار المشاهدون وكأنهم تلامذة المسيح . ومما يثير الفزع لدى **بريخت** أن الأدوار فى المسرح التقليدى توزع بطريقة خرقاء ودون أدنى تفكير . فكل الصباحين بدينون شرهون ، وكل الفلاحين يلعبون باردون . وكل رجال الدولة وقورون . وكل المحبين أو المحبوبين جميلو القسمات رشيقو الحركات . وكل الضعفاء ينطقون بلسان عذب وصوت رخيم . وقد صارت الأدوار بهذه الطريقة توزع على الممثلين حسب المواصفات الجسمانية ، فيقال مثلاً هذا الممثل له قوام ملكى . أما ذاك فينقصه الحضور المؤثر !

ويرغم هذه المبالغة فى نقد الاندماج بالمسرح التقليدى سنجد أن **بريخت** نفسه لم يستغن عنه تماماً . وهو نفسه يعترف بذلك إذ يقول : «إنى أقف إلى جانب الاندماج فى مرحلة معينة من مراحل التجريبات . غير أنه من الضرورى أن نضيف إليه شيئاً آخر هو ـ على وجه التحديد ـ الارتباط بعلاقة ما مع الشخصية المطلوب الاندماج بها وأن نضيف إليه تقييماً من الناحية الاجتماعية» . ويعود **بريخت** يقول فى مكان آخر «إنى ـ بوصفى كاتباً مسرحياً ـ بحاجة إلى قدرة الممثل على الاندماج الكامل . وعلى إعادة التجسيد الكاملة . هذه القدرة التى نوه بها **ستانيسلافسكى** لأول مرة بشكل واضح على نحو منتظم . ولكنى بالإضافة إلى ذلك . وقبل كل شىء ، فإنى بحاجة إلى البعد عن الشخصية ذلك البعد الذى يتعين على الممثل تحقيقه من حيث إنه يمثل شخصية» . ثم هدف **بريخت** إذن لايتعدى القضاء على الاندماج المتطرف أو الاستسلام المبالغ فيه . أما القول بأنه طرد الاندماج تماماً من فنه المسرحى فلا يعتبر

على الواقع . وكيف يفعل والاندماج هو وسيلة الإنسان من قديم الزمان لتحقيق الاتصال بأخيه الإنسان ؟ !

ولنتذكر هنا ماقاله **نيتشه** فى معرض رده على آراء **شليجل** عن دور الجوقة فى التراجيديا الإغريقية ، إذ قال **إنه يعتقد بأن المتفرج فى المسرح يتفرد بالقدرة على التذوق كلما استطاع أن يأخذ الفن كفن ، أى أن ينظر إليه نظرة جمالية** . وقد أوضح **إدوارد بوللو** فى بحث قيم له أن كل فن يتطلب حداً أقصى وحداً أدنى من المسافة ، لأن التقويم الجمالى لايحدث إلا داخل هذين الحدين .[٧] وبعبارة أخرى يمكن أن نقول إن تعدى هذين الحدين ابتعاداً أو اقتراباً يحدث خلخلة فى عملية التقييم الجمالى . وهذه قاعدة يمكن أن نطبقها على المسرح ، و[illegible] على علاقة المتفرج بالعرض المسرحى .

ويظن الكثيرون أن الفضل كل الفضل فى تحطيم حدى المسافة الجمالية (أو هدم الجدار الرابع ، أو كسر الإيهام المسرحى) يعود إلى **بريخت** ، مع أنه اتجاه عام فى المسرح الحديث والمعاصر ، له جذوره القديمة التى يمكن أن نرجعها إلى أصل الدراما نفسها . وينبغى هنا ألا ننسى مافعله التعبيريون وما أنجزه إبسن الذى حطم وهم الشخصية الإنسانية ، بل كان ذلك يمثل بالنسبة إليه ـ وإلى **سترندبرج وبيراندللو** ـ الموضوع الرئيسى والشغل الشاغل . بل إن عملية تدمير هذا الوهم المسرحى تعدت البنية الدرامية وعلاقة المتفرج بالعرض ، وامتدت لتشمل المبنى المسرحى نفسه ، وشكل خشبة المسرح . فالتدمير الذى أحدثه إبسن فى الوهم المسرحى وفى الشخصية الإنسانية كان يحدث فى إطار نص مسرحى وخشبة مسرح تقليديين ، أى ينتميان إلى مسرح الفترة الوهمية . ومن ثم جاءت التعبيرية لتحدث حركة فعالة فى هذا الاتجاه التدميرى ، علاوة على أنها دعمت درامية الفن المسرحى . بيد أن مضامينها الفكرية قد خلقت ميولاً وولدت نزعات ابتعدت بها عن النوايا الأصلية الحسنة ؛ فلقد انتهى بها الأمر إلى تدمير ماهو أكثر من الوهم المسرحى ، بل تطرقت هذه الميول التدميرية إلى أصول الفن المسرحى نفسها فى بعض الأحيان . وأبرز هذه الميول هو الاتجاه إلى تدمير المسافة الجمالية ، الذى نجم عنه تقليل التوتر القائم بين الممثل والمتفرج أو إلغاؤه من جهة ، وخشبة المسرح والصالة من جهة أخرى . وهذا التوتر هو العنصر الذى بدونه لا توجد العملية المسرحية من أساسها . وبعبارة أخرى لابد من الإبقاء على شىء من الوهم إذا كان على المتفرجين أن يظلوا فى أماكنهم متفرجين . ومن ثم فإن المسألة لاتعدو المفاضلة بين نوع من الوهم وآخر ، أو التفاوت فى الدرجات والنسب .

على أية حال فلقد تعددت أساليب مايسمى بكسر الإيهام المسرحى منذ قديم الزمان . فليس الخلط بين المسرح والحياة ، أو بين خشبة المسرح والصالة ، بالأمر الجديد أو وليد القرن العشرين . فبغض النظر عن جذوره الكلاسيكية ، أى الإغريقية الرومانية ـ التى سنعود إليها ـ ينبغى أن نتذكر الممارسة الباروكية فى المسرح . لقد استوعب أهل العصر الباروكى بذكاء ميزة تعدد الألوان وتجاور مختلف الأشكال والظلال وتحاورها ، وفتنوا بفكرة خلط الجوهر بالمظهر ، والطيب بالخبيث ، والأبيض بالأسود ؛ وهو خلط لم يصلوا به إلى حد المزج الكامل أو الدمج الشامل . لقد كتب فنانو ذلك العصر عن موضوع الحياة التى تقع داخل إطار الحدث الدرامى ، والتى قد تمتد إلى خارج هذا الإطار ، وتحدثوا عن المسرح الذى قد يستحيل منه الوهم حقيقة والحلم واقعاً . ولعل الفرق الجوهرى بين مسرحيات العصر الباروكى (وكذا الإليزابيثى) ومسرحنا المعاصر الكاسر للوهم المسرحى ، أن الأول ظل حريصاً على أن يجعل الجمهور مدركاً للعالمين ، عالم المسرح الوهمى وعالم الحياة الحقيقية . وهكذا ظل هذا المسرح محتفظاً لجمهوره بالتفرقة الواعية بين خشبة المسرح والصالة . فالمسرحيات الباروكية إذن تزيد من وعى الجمهور بالتناقض الموجود بين هذين الكيانين ولا تفكر فى إزالته . أما مسرحنا المعاصر فيحاول أن يجعل من الجمهور جزءاً أو قطعة من العملية المسرحية ؛ فهو يجره جراً إلى داخل الحدث الدرامى نفسه . وبالطبع فإن هذا الأسلوب المعاصر يذكرنا بفكرة العرض المسرحى البدائى ، عندما نشأت الدراما من طقس دينى يشترك فيه المجتمع كله ، كما كان الحال فى عبادة ديونيسوس عند الإغريق . وهذا ما سنعود إليه .

وكلمة الإيهام المسرحى فى اللغات الأوربية الحديثة illusion جاءت من الفعل اللاتينى illudere ومعناه «ألعب بالشىء» ، واستخدمه **هوراتيوس** بمعنى «أتسلى بالكتابة» ، وله أيضاً معنى التلاعب أو السخرية . وهذا الفعل اللاتينى المركب مشتق من الفعل البسيط ludere ؛ ومعناه : ألعب لعبة معينة ؛ ألعب بشىء ما ؛ أسلى الآخرين أو أتسلى ؛ أرقص ؛ أخدع .

ومن الفعل الأخير جاءت الكلمة ludi ، وهى الألعاب العامة فى روما ، التى كانت مهرجانات دينية تماثل الألعاب الإغريقية ، مثل الدورات الأوليمبية المعروفة . وتهمنا من الألعاب الرومانية الكثيرة تلك التى تحمل اسم ludi scaenici ، أى «الألعاب المسرحية»[٨] التى أضيفت إلى الألعاب الرومانية الأصلية فى عام ٢٤٠ ق . م . ، أى مع بداية ظهور الأدب والمسرح اللاتينيين على يد ليفيوس أندرونيكوس . المهم أن المسرح فى الأساس لعبة Play يحتل الإيهام فيها ـ وفى غيرها من الألعاب ـ مركزاً حيوياً . ذلك أن المتفرج يذهب إلى المبنى المسرحى وقد سمح لنفسه سلفاً أن ينغمس فى هذه اللعبة . ووظيفة المسرح الرئيسية هى اللعب بفكرة الوهم هذه ، بمعنى أن المؤلف يلعب بنفس الفكرة التى يحاول أن يبدعها ويسخر من الجمهور الذى يحاول أن يقنعه بها . **وهنا ينبغى التمييز بين المسرح الذى يتظاهر بالإيهام ، سواء أكان قائماً على الواقع أم الخيال ، والمسرح الذى يكتفى بتقديم فرصة للنشاط الخيالى الذى ليس من الضرورى أن يكون إيهامياً بصفة خالصة . فأساس مسرح إبسن ـ وهوسيد الواقعية ـ إيهامى ؛ لأنه فى قمة نضجه يجعل الجمهور يصدق الصور الخيالية التى يخلقها ويقدمها على الخشبة** . أما أساس مسرح **سوفوكليس** الأسطورى فليس إيهامياً بنفس الدرجة ؛ لأنه لايتوقع من المتفرج أن يصدق كل ما يعرض عليه من أساطير خيالية . ومسرح **إبسن** محدود بكل ماهو مقبول ومستحسن ؛ أما مسرح **سوفوكليس** فيتمتع بمرونة غير محدودة . ويستطيع مثل هذا المسرح أن يتسع للدنيا كلها ، ماضيها وحاضرها ومستقبلها ؛ بل يمكن أن يقفز مثل هذا المسرح من فوق سطح الأرض ذاتها إلى ما فوق السحاب ، دون أن يكون إيهامياً بصفة مطلقة .

وفى مطلع عصر النهضة احتفظ المسرح الإنجليزى غير الإيهامى فى البداية بعلاقته الوطيدة والمباشرة مع المسرح الطقوسى ذى الأصول الرمزية ، بل مع الطقوس الكنسية نفسها إبان العصور الوسطى .

فسرحيات الأسرار تسبق وتبشر بمبدأ الالتحام بين خشبة المسرح وجمهور المتفرجين . ففى هذه المسرحيات كان الممثل والمتفرج وكأنهما يؤديان معاً دور المسيح المصلوب – على سبيل المثال . ذلك أن هذه المسرحيات كانت فى الواقع تقف على الحدود الهشة والخيوط الرفيعة الفاصلة بين الطقس الدينى والفن المسرحى ، حتى إنه صار من الملاحظ أن كل من يقرأ أو يشاهد مسرحيات الأسرار تنتابه حالة من الخشوع وكأنه يؤدى الصلاة فى الكنيسة . وتمتد هذه المسحة لتشمل أيضاً مسرحيات الأخلاق ، ففيها كان الناس – أى المتفرجون – كما لو كانوا هم أنفسهم يؤدون دور « البشرية » الشائع فى هذه المسرحيات . نعم لقد شارك المتفرجون ممثليهم فى أداء أدوار هم التى تصور عالماً أكثر واقعية من العالم المحيط بهم . ومن الواضح أن مسرح العصور الوسطى بهذه الطريقة لايحدث تأثيره بفضل الإيهام بل بفعل ممارسة الطقوس الدينية ؛ فالناس لايصدقون بأن مايرونه أو يسمعونه على المسرح حقيقى ، وإنما هو إعادة تمثيل لحدث واقعى بأسلوب معين . وبهذا الحدث الواقعى يمكن أن يتخيله المتفرجون . أما إعادة التمثيل فلا تتم على أساس أنها محاكاة بل بوصفها رمزاً – لما يحدث فى الحقيقة . ففى تمثيلية العشاء المقدس يقوم الممثل بدور المسيح فى تمثيلية غاية فى القدسية . ولا يقع جمهور الكنيسة (المسرح) قط تحت تأثير أى وهم ، ولايفقد الناس وعيهم ؛ فهذا الممثل أمامهم هو المسيح ، وعلى الجمهور أن يشارك فى الطقس بقدر من الحماسة غير المصطنعة ، قد يصل إلى حد الجزل ، وأن يشارك القسيس (الممثل) الانفعال الذى يوحى به . وبذلك تكتمل الدائرة بين الفعل ورد الفعل . ووظيفة هذا الجمهور ليست سلبية تماماً ، بل فيها قدر من الإيجابية ؛ لأن هذا الجمهور كان بداخل المسرحية نفسها وليس أمامها أو خارج نطاقها .

ومن المفيد هنا أن نتذكر حقيقة مفادها أن الاتجاه المضاد للإيهام فى المسرح هو الذى أوجد ونمى فكرة مزج نوعى الدراما الأساسيين – أى التراجيديا والكوميديا – إبان عصر النهضة ؛ ففى مسرحية **لتوماس بريستون** بعنوان « **قمبيز** »[(٩)] Cambises حوالى ١٥٦٩) على سبيل المثال – نجد الشخصيات التاريخية تحتك بشخصيات أخلاقية رمزية مثل « الحياء » shame و « المثابرة » diligence مرة وتحتك بالمهرجين المحليين أمثال هوب Hob ولوب lob مرات . وهذا كله يدخل فى باب كسر الإيهام المسرحى . ويتميز المسرح الإليزابيثى بميزة قوية هى قدرته على مثل هذا الخلط بين الأسلوب الطقوسى والأسلوب الواقعى من ناحية – والتراجيدى والكوميدى من ناحية أخرى . وفى هذا الصدد ينبغى إعادة النظر فى مغزى بعض المشاهد الهزلية ذات الطابع الشرير فى قلب مسرحية « **دكتور فاوستوس** » **لكريستوفر مارلو** (حوالى ١٥٨٨) ، إذ لابد من دراسة العلاقة بين خشبة المسرح وصالة المتفرجين فى ضوء هذه المشاهد . وذلك أن الاختيار الأخلاقى البسيط الذى مر به فاوستوس يغلفه المؤلف بكثير من التعقيدات عن طريق هتافات التأييد غير العادية التى يدعو بها **مارلو** المتفرجين للتورط فى خيالاتهم الشريرة .

كانت كل المسرحيات الإليزابيثية مفعمة بوسائل كسر الإيهام المسرحى ، وتمتع الجمهور آنذاك بقدرة متميزة على القفز مع العرض المسرحى من لحظات الواقعية إلى لحظات الخيال (الفانتازيا) . وبالقطع كان هذا العامل وراء القفزات الشيكسبيرية فى داخل المسرحية الواحدة من أسلوب إلى آخر ، بل من جنس مسرحى إلى آخر . ولقد دفعت هذه الظاهرة ناقداً مثل **بيتل** للتحدث عن « الوعى متعدد الجوانب » multiconsciousness فى العقلية الإليزابيثية .[(١٠)] لقد مر المسرح الإليزابيثى – وهو غير مستقر وتجريبى بطبعه – إبان منعطف القرن السادس عشر بفترة أعجب فيها الناس بالعنصر السردى الواقعى جنباً إلى جنب مع العنصر الأقدم وهو الطقوسى . وترتب على ذلك أن ظلت القصة الداخلية على مسافة ما من الجمهور . وفى نفس الوقت استغلت وسائل أخرى من شأنها أن توطد العلاقة بين خشبة المسرح والجمهور ، وتقدم تبريراً ما للعرض المسرحى ككل ؛ أى لهذه القصة الداخلية المتخيلة ، والأحداث الدرامية الأساسية . إنها إذن وسيلة تضع إطاراً خارجياً للحدث الدرامى . ولقد شاعت فى مسرح تلك الفترة وجعلته مسرحاً لايمكن أن نعده واقعياً خالصاً ، ولا مناهضاً للواقعية ، بل ولايهمه أصلاً الفصل بين هذا الاتجاه وذاك .

ولعل أبرز مثل عند **شكسبير** هو مايحدث فى « **ترويض النمرة** » (حوالى ١٥٩٣) حيث تسرد القصة الرومانسية على كيتى وبتروشيو اللذين مع مضيفة الخان وكريستوفر سلاى السمكرى المخمور واللورد يمثلون جمهوراً على خشبة المسرح . وتبدو هذه الشخصيات وكأنها مأخوذة من الواقع ، بحيث يمكن التعرف عليها . وبذلك فإن مايشاهدونه فى المسرحية الداخلية يكتسب بطريقة آلية قدراً كبيراً من التصديق ؛ لأنهم يمثلوننا على خشبة المسرح . فإذا صدقوا مايقال لهم وما يجرى أمام أعينهم ، مهما كان فارغاً ، فعلينا أن نفعل مثلهم ، ونبتلع كل شىء . وعندما يستيقظ سلاى من نومه يجد نفسه فوق سرير مريح وأنيق فيرى أن حياته الأسبق كانت بمثابة حلم . وأكثر من ذلك فإن بتروشيو الذى كان سلاى يراقبه فى حالة اليقظة هو نفسه يتنكر لكى يخدع كيتى . وهكذا يتداخل الواقع الحقيقى مع الحلم الوهمى – وهذا موضوع نجد له أصداء مسموعة فى مسرح توفيق الحكيم[(١١)] . إنها وسيلة تنسجم مع نسيج الكوميديا الرومانسية ، حيث إن الآلهة والمخلوقات الفولكلورية الخيالية هى التى تقدم لنا مايقال إنه الواقعى ؛ أما الأشخاص الحقيقيون فهم الذين يقدمون لنا مايقال إنه الخيالى ، أو مايفترض أنه كذلك . وهذا التداخل المقصود بين الواقعى والخيالى هو مايشكل الهيكل الجوهرى لأية مسرحية من نوع الكوميديا الرومانسية .

وتهدف هذه الوسيلة إلى توسيع إمكانية التواصل بين الواقع الفعلى وقابلية الناس لتصديق مايعرض عليهم من موضوعات خيالية . ولقد كان طبيعياً فى إبان تلك الفترة أن يكون للمتفرجين من يمثلهم على خشبة المسرح من بين الممثلين أنفسهم الذين يظهرون وكأنهم قد جاءوا من بين صفوف صالة المتفرجين . ومن الأمثلة الصارخة على ذلك ماحدث فى مسرحية **هنرى ميدوول** H. Medwall « **فولجنس ولوكريس** » Fulgens and Lucrece المطبوعة عام ١٤٩٧ .

فهناك شخصيتان تحملان حرفي «أ» (A) و«ب» (B) اسمين لها ، وهما يقاطعان الحدث الدرامي ويتدخلان في كل شيء بالمسرحية . وفي مسرحية **بومونت** «**فارس بيستل المحترقة**» ، التي عرضت في عام ١٦٠٩ نجد جورج ويتلل ورالف البقال وزوجته وغلامه يصعدون إلى منصة التمثيل ويختلطون بالممثلين ويمثلون هزلية فرعية داخل المسرحية الرئيسية . ولا غرابة في ذلك إذا علمنا أن بعض المتفرجين في العصر الإليزابيثي كانوا يجلسون على خشبة المسرح . فالمزج بين الممثل والمتفرج كان سمة مميزة للمسرح الإليزابيثي وفترة عودة الملكية . كان المؤلف المتخيل للمسرحية داخل المسرحية يقف على الخشبة مع بعض النقاد والمتفرجين . ومما لا شك فيه أن هؤلاء المتفرجين الوهميين يمكنهم أن يتحدثوا باسم المتفرجين الحقيقيين ، أي الجالسين في الصالة .

ومن وسائل كسر الإيهام المسرحي أيضاً أن يتقدم أحد الممثلين ليعلن أنه إنما يقوم بدور مقدم العرض المسرحي أو المتعهد به أو حتى محركه الرئيسي . وهو في ذلك يخدعنا ، لأنه ـ في الواقع ـ يعد هو نفسه الموضوع الأساسي للعرض . ففي مسرحية لمارستون بعنوان «الناقم» (عرضت في عام ١٦٠٣) يعلن الممثل دوره المزدوج ، أي أنه سيقوم بدور ألتوفرونتو دوق جنوا وماليفولي في الهزلية التنكرية . وفي «**مأساة الانتقام**» **لتورنير** (عام ١٦٠٧) يخاطب فيذيكي (أوفندس) جمهور المتفرجين وجمجمة عشيقته في آن واحد ، ويخبر كليهما بسلسلة الانتقام الفظيعة التي يدبر خططها . ومما لاشك فيه أن هذه الوسيلة تخفف لا من وطأة الوهم المسرحي فحسب ، بل من الفظاعة الناجمة عن هذا العنف الشنيع أيضاً . وهي وسيلة ستجد لها أصداء قوية في أغاني الجوقة والمونولوجات والأحاديث الجانبية لبطل مثل هيرونيموس عند **توماس كيد** (وسنعود إليه) . وهاملت وياجو وغيرهما عند **شيكسبير** . وفي المسرحية اللاتينية «**أوديسيوس العائد**» **Ulysses Redux** لوليام جاجر ، التي عرضت في جامعة أكسفورد عام ١٥٩١ ، جلس خطاب بنيلوبي متنكرين في زي وصيفات بين نساء المتفرجين في الصالة . وفي مسرحية من مسرحيات القناع **masque** في إبان العصر اليعقوبي كان الممثلون يرقصون مع المتفرجين ، وهو مايذكرنا بما كان يحدث في نهايات مسرحيات **أريستوفانيس** (مثل «**برلمان النساء**» وغيرها) . ومع ذلك فليس هذا الالتحام الجسدي هو المهم ، ولكن العنصر الأهم ، الذي بدون توافره لم يكن ليتم عرض مسرحي ناجح آنذاك ، هو النداء الصريح الموجه إلى وعي المتفرج بأن يلعب دور الشريك الكامل في العملية المسرحية بصفة عامة .

ودور الحمق في المسرح ، وكلاهما الذي يتخذ مظهر الغباء وينم في الواقع عن ذكاء بالغ وحكمة عميقة ، هذا الدور هو ضرب من ضروب الدعوة الموجهة للمتفرج لكي يتدخل بعقله وفطنته فيما يشاهد . ومن المؤكد أن الأميرة الطروادية الأسيرة ، عشيقة «أجاممنون» في المسرحية التي تحمل هذا العنوان ضمن ثلاثية **إيسخولوس** الخالدة «الأوريستيا» ـ هذه العشيقة المجنونة هي الجدة الأولى ـ بقدر ماوصلنا من المسرح الإغريقي ـ لشخصية الحمق أو المجانين في المسرح بصفة عامة . إنها امرأة من البشر ، تملكتها قوة أبوللو الربانية فصارت تتحدث بكلام يجمع بين الهذيان والتنبؤات من جهة ، وبجريات الأحداث الدرامية ، أي الواقع ، من جهة أخرى ؛ أي أنها تخلط بين الوهم والواقع . ولقد تكرر نفس الشيء في «**الملك لير**» و «**هاملت**» **لشكسبير** . فهاملت وهو يعاني حشرجات الموت ، ويختلط عليه الواقع والوهم ، لايخاطب جمهور المسرحية الداخلية فحسب ، بل جمهور الصالة أيضاً ، حين يقول :

«أنتم يامن تبدون شاحبين وترتعدون لما حدث هنا

أنتم أيها الممثلون الصامتون أو المتفرجون على هذا الحدث» .

ومن الصعب علينا أن نقبل رأي **آن ريتر** بأن المسرحية الأخلاقية في عصر تيودور قد عانت من طغيان جمهور المتفرجين لكثرة الخطاب الموجه إليه مباشرة وبدون داع في أغلب الأحيان . وتقول آن ريتر كذلك إن فكرة اعتبار الجمهور شريكاً كاملاً ومكملاً للقائمين بالتمثيل بدأت تنهار آنذاك . فإذا كان كل خطاب موجه للجمهور من فوق خشبة المسرح يعد في عصرنا الحديث كسراً للإيهام المسرحي يلقى ترحيباً كبيراً . فليس من المنطق أن نعده متعسفاً أو مصطنعاً في عصر كان لا يعترف بالإيهام المسرحي أساساً لهذا الفن . فالبرولوج والإبيلوج وأغاني الجوقة كانت ـ ضمن وسائل أخرى كثيرة ـ بمثابة جسور متينة تربط بين الوهم والحقيقة . وهذا ما تعترف به آن ريتر نفسها .[١٢] . وعلاوة على ذلك فإن الربط بين جمهور الصالة وخشبة المسرح لم يعد يقتصر على الوسيلة الهشة المتمثلة في مخاطبة الجمهور مباشرة خارج نطاق الحدث الدرامي ، بل أصبح هذا الربط يقوم على أساس الإدراك بأن هناك نقاط التقاء لا حصر لها بين الحياة الفعلية والمسرحية المعروضة . وفي مثل هذه الحالة كان اللا إيهام هو الأساس والقاعدة ، أما لحظات الإيهام فهي الإستثناء .

وفي مسرح **شكسبير** تكثر الأحاديث الجانبية الصريحة أو الضمنية ، بحيث يمكن القول بأن هناك على الدوام في كل عرض مسرحي شيكسبيري حدثين دراميين بدلاً من حدث واحد . وهذان الحدثان يجريان متزامنين ومتوازيين ، ولكنهما متفاوتان من حيث علاقة كل منهما بالجمهور ، ومن ثم يتطلب كل منهما حكماً خاصاً يتناقض جدلياً مع الحكم الآخر ويكمله . والمثل الصارخ على تلك الأحاديث الجانبية هو حديث كليوباترا قبيل انتحارها ؛ إذ تخشى ذل الأسر في القيود الرومانية ، وتفزع من فكرة شماتة الرومان بها وهي تساق في موكب نصر قيصر (أوكتافيانوس) حيث تقول (الفصل الخامس ، المشهد الثاني ، بيت ٢١٩ ـ ٢٢١) :

«وسوف أرى صبياً يلثغ بصوته الحاد وهو يمثل دور كليوباترا على أنها مومس»

فهنا ينبغي ألا ننسى أن صبياً حديث السن هو الذي كان في الواقع يؤدي دور كليوباترا على المسرح الإليزابيثي . وبطبيعة الحال لم يكن هذا الصبي ليتقن أداء دور الملكة المصرية العاشقة . ومن ثم فإن التفسير البسيط لوجود هذه الكلمات في النص الشكسبيري هو أن الممثل هنا يسخر من الشخصية التي يمثلها ويتندر بدوره بل بشخصه هو عن طريق اللعب بالألفاظ . وقد يشك البعض في أن الجمهور الإليزابيثي قد وجد هذه العبارة طبيعية أو أنها تشير بوضوح إلى الوظيفة السليمة للجمهور بوصفه حكما ومحلفا في مسرح جلوب نفسه ، لكننا نؤكد أن التندر في الكلمات المقتطفة ينال الجمهور نفسه الذي ارتضى منذ أربعة فصول

مسرحية مضت أن يمثل هذا الصبي الصغير دور المليكة البطلمية المهيبة سيدة النيل والشرق ، وملكة الحب والعشق .[13] ودعنا نتساءل : ألا يقر بنا هذا من أسلوب **بيراندللو** ومما يطلبه **بريخت** من ممثلي المسرح الملحمي ؟

ومن وسائل كسر الإيهام المسرحي الزج بالجمهور إلى خشبة المسرح .

وقبل أن نشرع في توضيح ذلك نود التنبيه إلى أن «أوديب ملكا» لسوفوكليس تبدأ بخطاب موجه من الملك إلى أبنائه أفراد شعب طيبة ، أي الجوقة . فالجوقة في كثير من المسرحيات الإغريقية تمثل الشعب ؛ وهي بوجودها المستمر في الأوركسترا تشترك في الأحداث اشتراكاً عضوياً . وتلعب دور المتفرج (المثالي) ، وتنوب عن الشعب في آن واحد . ومسرحيات **أريستوفانيس** الكوميدية والأكثر شعبية بطبيعة الحال . مفعمة بنقاط التلاحم بين جمهور المتفرجين ومايجرى أمامهم في العرض المسرحي . حتى إن هذا الشاعر يجعل الممثلين يطلقون النكات والفكاهات التي تستهدف المتفرجين أنفسهم في أغلب الأحيان . وما أن نصل إلى نهاية أية مسرحية أريستوفانية حتى نجد هذا الجمهور – كما سبق أن ألمعنا – وقد اندفع ليشترك مع الممثلين والجوقة في رقصة ختامية صاخبة أو وليمة ماجنة . وعندما يقدم مسرحنا الحديث والمعاصر الجمهور على الخشبة ، يبدو هذا الجمهور وكأنه مرآة تعكس الصالة . فهي إذن مجموعة من الناس على الخشبة تمثل جمهور الصالة من ناحية وتمثل جزءاً من الإيهام المسرحي من ناحية أخرى . والدليل على ذلك مايحدث في مسرحية «**يوليوس قيصر**» لشكسبير ، فالتناقض الحاد بين الجمهور الذي يتفاعل بوحشية مع خطبة أنطونيوس البليغة من جهة ، والجمهور الغفير الذي يحاوره جايوس مارتيوس ؛ هذا التناقض لايخفى على أحد أثناء العرض المسرحي . ولكن **شكسبير** يميز بين جمهور الخشبة وجمهور الصالة . فبعد مشهد السوق العامة Forum يأتي المشهد الصغير الوحشي عندما يمزق سينا إرباً إرباً . أما في «**كوريولانوس**» فإن مشهد السوق العامة جد مختلف لأن الجمهور يقترب من كوريولانوس باحترام وودود . يأتون فرادى ومثنى وثلاث . في «**يوليوس قيصر**» لايتحدث إلينا جمهور الخشبة مباشرة ويبدو أنطونيوس سياسياً أخطر من بروتوس . أما جمهور الخشبة في «**كوريولانوس**» فيتحدث بقدر أكبر من الانضباط والمنطق بحيث يمكن أن نأخذ بكلامه وأحكامه معيارا للسلوك غير المعتدل من جانب الرجل الذي يسعى إلى أن يكون قنصلاً ، أي كوريولانوس . وهكذا يحتفظ **شكسبير** بالشعب في هذه المسرحية مجادلاً حتى النهاية[14] .

وإذا كان جمهور الخشبة في المسرح الحديث يمثل الخلفية الاجتماعية فإنه كان في العصر الإليزابيثي – مثل الجوقة في المسرح الإغريقي – يمثل شخصية جماعية لها موقف ورأي متضامن أو متعارض مع الشخصية الرئيسية . ولكنها في كل حال تسهم إسهاما عضويا في الحدث الدرامي كله . فأفراد البلاط الذين يشاهدون مبارزة كلاوديوس مع هاملت في المسرحية الداخلية هي الرأي العام الذي يرغمه في النهاية على وقف هذه المسرحية الهزلية . ومجلس الشيوخ في مدينة البندقية هو الذي يصدر حكمه على ذنوب كل من ياجو وعطيل – في المسرحية التي تحمل اسم الأخير عنواناً – مؤكدا الرعب العام الكامن وراء العذاب الفردي . وفي مسرحية «ماكبث» ينقسم جمهور الخشبة الذي يكتشف جريمة قتل دنكان (فصل ٢ مشهد ٣) إلى أربعة أقسام : الأول هو المجموعة التي تفحص ملابسات الجريمة ، وهم ماكدوف ولينوكس وروس ؛ والقسم الثاني هو المجموعة المشكوك في أمرها ، ويمثلهم بانكو ؛ والقسم الثالث هو المجموعة المذنبة في الحقيقة أي ماكبث وليدي ماكبث ؛ والقسم الرابع هو مجموعة الأبرياء ، وهما مالكولم ودونالبين . ومن الملاحظ أن كل قسم من هذه الأقسام الأربعة يتصل درامياً بوسيلة أو بأخرى بالملك المقتول ، كما أنها في نقاشها تبتعد عن – أو تقترب من – جمهور الصالة الذي عليه أن يحدد موقفه في ضوء هذه الأقسام – أو المواقف – الأربعة . إنها إذن أربعة اختيارات مطروحة ، وأربعة أنواع من المشاهدين . وبينما كل مجموعة منها تراقب الأخرى فإننا نحن المتفرجين الحقيقيين في الصالة نتمتع بمشاهدة هذه المجموعات كلها في وقت واحد . وينتهي المشهد بترك مالكولم ودونالبين وحدهما فيتبادلان أطراف الحديث حول ماسيفعلانه في هذا المأزق الراهن ، ويقرران الهروب قائلين لنفسيهما ولنا :

«أين نعيش؟ الخناجر تكمن في ابتسامات الناس
القريب منا دم ... والأقرب دموي»

المسرحية داخل المسرحية إذن وسيلة ناجعة لتضييق المسافة الجمالية . وعلامة بارزة ومميزة لمسرح عصر النهضة بصفة عامة والمسرح الإليزابيثي بصفة خاصة . وهي علاوة على ذلك أداة يخاطب بها المؤلف وعي جمهور الصالة ويكسر الإيهام المسرحي . وفي الكوميديات الرومانسية يبدو المتفرجون في المسرحية الداخلية ، أي جمهور الخشبة ، أكثر حكمة وأكثر واقعية من جمهور الصالة إلى حدما . وسبب ذلك بسيط . وهو أن هذه المسرحية الداخلية هي في الأساس وهمية ومصطنعة . وليست هناك مسرحية داخلية في «**الليلة الثانية عشرة**» **لشكسبير** ، وإن كان «فيستي» يغني قبل المسرحية ، وفي أثنائها ، وبعدها ؛ وهو بذلك يصنع لها إطارا خارجياً ، ويقف على مبعدة من الأحداث ليلقي عليها ظلالا رقيقة ، ويخفف من آلام العشاق وتعاستهم ، ولديه في نفس الوقت فرصة لمس الواقع الحي . وعندما تلبس فيولا ملابس صبي – ولاحظ أن الذي كان يمثل دورها في إبان العصر الإليزابيثي صبي حقا – فإن الشخصيات الكبرى تنخدع بالضرورة ، وتظل على ماهي عليه ، حتى تكشف فيولا عن نفسها بنفسها . وبذلك تبدو المسرحية كلها كما لو كانت خيالاً غير متوقع ، أو – كما يقول فيستي لسباستيان بالمسرحية نفسها (الفصل ٤ المشهد ١) :

«لا ! أنا لا أعرفك ، ولا أنا مرسل إليك بواسطة سيدتي لكي أطلب منك أن تأتي وتتحدث إليها ، وليس اسمك مستر قيصريو . وليست هذه أنفي أنا ، لا ... لاشيء هو كما هو ...»

وصفوة القول أن المسرح الإليزابيثي واليعقوبي مسرح [illegible] لا إيهامي ، اتخذ مساره الواعي في طريقين أحدهما يقودنا إلى ما هو حقيقي والآخر إلى ماهو غير ذلك . وفي المزج بين هذين العاملين تتولد عجينة من المفاهيم المنشطة للذهن . ومن هنا نستطيع تفهم فكرة «الوعي متعدد الجوانب» المشار إليها سلفاً . وهي ميزة إليزابيثية مكنت المؤلف والممثلين والجمهور من التوفيق بين الإيهامي واللا إيهامي في النص

المسرحي . لقد كان المسرح الإليزابيثي يقوم على التزاوج والتمازج بين المظهر الخارجي والجوهر الداخلي .

كان المتفرج في العصر الإليزابيثي (وكما كان في العصر الوسيط) يستطيع في يسر أن يفكر بصورة خيالية ورمزية . وسرعان ماتحولت فكرة «المسرحية داخل المسرحية» إلى الجملة المجازية نفسها ؛ أي أن كل جملة تقال صارت تحوى في داخلها جملة أخرى ضمنية ، فظهر القول غير جوهره . وفي مسرحية «المأساة الأسبانية» **لتوماس كيد** (عرضت عام ١٥٩٢) نرى شبح أندريا يتابع عن كثب الحدث الدرامي الداخلي بصحبة رفيقه الرمزي ، أي «الانتقام» Revenge . وهكذا أصبحت المسرحية الرئيسية هي نفسها مسرحية داخل المسرحية على مستوى واسع . فتقديم شخصيات في البرولوج يجعل الأمر جد مختلف عن الاكتفاء بشخص واحد يقدم الأحداث والمسرحية . كانت هذه الشخصيات جميعاً تطل على الأحداث وتعلق عليها ؛ ومن ثم فإن مسيرة الحدثين الخارجي والداخلي ظلت محسوسة طوال الوقت . وفضلاً عن ذلك فهناك مسرحية أخرى ثالثة داخل المسرحية الداخلية نفسها . إنها تلك التمثيلية التي يعدها هيرونيموس ، ويمثل فيها قصة قديمة أمام رجال القصر ، ويوزع الأدوار على مساعديه أمام المتفرجين على الخشبة ومتفرجي الصالة بطبيعة الحال . ويهدف هيرونيموس بذلك ـ مثل هاملت تماماً ـ إلى أن ينتقم من قاتلي ابنه هوراشيو . فنحن إذن في «المأساة الأسبانية» أمام ثلاث مسرحيات في مسرحية واحدة ، تندمج في بعضها البعض ، وتصل إلى النهاية عندما يمثل هيرونيموس أنه يقتل هذا الشخص أوذاك في المسرحية الداخلية الثالثة ؛ في حين أنه في الحقيقة يقتلهم قتلاً فعلياً بوصفهم شخصيات في المسرحية الرئيسية (وهي المسرحية الداخلية الثانية) . وبعبارة أخرى فقد خلط هذا المشهد بصورة لم يسبق لها مثيل بين الإيهام واللاإيهام ، وبين الخيال والحقيقة ، بحيث إن متفرجي الخشبة الداخليين ومتفرجي الصالة الحقيقيين لم يعرفوا أين التمثيل وأين الحقيقة (التي هي بالطبع تمثيل أيضاً) ، أو أين الوهم واللاوهم . وعلينا نحن المعاصرين أن نتساءل : ماذا فعل **بيراندللو** أكثر من ذلك ؟

لقد كانت الدراما الإليزابيثية إذن مليئة بشتى الأساليب ؛ ففيها الإطار الخارجي ، وفيها المسرحية داخل المسرحية ، وفيها الحدث الداخلي والحدث الخارجي ، وفيها الجمهور على الخشبة والجمهور في الصالة ، وفيها كسر التسلسل الدرامي بصورة فجائية . وللوهلة الأولى تبدو لنا مكونات هذه التركيبة العجيبة غير متجانسة ، ولكن الأمر غير ذلك . والخطأ يقع في نظرتنا نحن ، لأننا نبحث عن نوع خاص من الوحدة والتجانس ، نبحث عن وحدة الحدث التي تنتمي إلى الواقعية المعاصرة . إن فسيفساء الانطباعات وردود الفعل وألوان الانفعال ودرجات التوتر المتولدة عن المسرح الإليزابيثي هي لغز هذا المسرح ومفتاحه في نفس الوقت . إنه كالمأدبة الحافلة بالبهارات والمتبلات المختلفة المختلطة ، والتي تشبع الشهية إشباعاً كاملاً ، ولكنها توقظ الشهوة وتتركها جوعى أكثر من ذي قبل ، فتزيدنا لهفة على لهفة . وإذا كنا في القرن العشرين نسعى إلى قطع حبل الواقعية بتبني وسائل مختلفة لكسر الإيهام المسرحي فإن المسرحية داخل المسرحية كانت إحدى وسائلنا المفيدة . خذ على ذلك مثلاً «دائرة الطباشير القوقازية» ، و «الإنسان الطيب من سيتزوان» لبريخت ، إذ نجد أن المسرحية الداخلية في كليهما بسيطة ولكن طريقة سردها هي المعقدة والغريبة . إن وسيلة السرد التاريخية عند بريخت هي التي ترغم المتفرج على أن يكون واعياً ومدركاً لمسئوليته بوصفه مفسرًا وحكماً في مايشاهده .[١٥]

بيد أن المؤلفين المحدثين لايكتفون بإظهار كيف توضع مسرحية إلى جانب مسرحية أخرى أو في داخلها ، بل يذهبون إلى أكثر من ذلك حين يدسون المسرحية الداخلية دساً إلى الجمهور نفسه فيورطونه فيها ويجعلونه يندمج مع ممثلي المسرحية الخارجية . وهذا يعني أننا نشاهد المسرحية الداخلية بعيون ممثلي المسرحية الخارجية ، أو نحن نراقب هؤلاء الممثلين وهم يحملون أمتعتهم ومعداتهم ليمثلوا المسرحية الداخلية ، وفجأة يندفع مدير المسرح ليعترض على شيء ما في المسرحية . فهو بذلك يضع نفسه في مستوى جمهور الصالة . أفليس يعني هذا أن على الفنان المبدع أن يحتفظ بمسافة للرؤية تسمح للمتفرج بأن يشتق لنفسه خبرة مامن النتاج الفني لا أن يسلب منه رد الفعل العاطفي والنقدي الأمين؟ وهناك من يذهبون إلى وضع الممثلين المتفرجين في المسرحية الداخلية بين أفراد جمهور الصالة على نحو يخلق جو العرض المسرحي الذي يضم تحت جناحيه بالتساوي الصالة بجمهورها المتفرج والخشبة بممثليها وديكورها . والمثل الصارخ على ذلك النوع من المسرحيات يأتي من بيراندللو في مسرحية «**الليلة نرتجل التمثيل**» التي كتب المؤلف في توجيهاته المسرحية بها ما يهدف إلى إذابة كل تفرقة بين جمهور الصالة وجمهور المسرحية الداخلية ، أي متفرجي الخشبة . وهو في نفس الوقت يرتفع بمستوى الجمهور بالصالة إلى مستوى ممثلي المسرحية الخارجية ، مما يعني إشراك جمهور الصالة في الحدث الدرامي . وهنا نفقد الموضوعية إزاء المسرحية الخارجية ، ونصبح كجمهور متورطين عاطفياً فيها إلى درجة أن حاسة النقد قد تتلاشى . فمشاركتنا للتجربة قد تفقدنا ميزة رؤية جوهر الأشياء ، ويصبح همنا الأوحد هو أن نرد بعبارات لاذعة أو حتى بلكمات اليد !

وجنباً إلى جنب مع محاولات تحطيم المسافة الجمالية تجرى محاولات أخرى لإزالة المسافة المكانية بين خشبة المسرح والصالة . وقد وصل الأمر إلى حد إلغاء منصة التمثيل . وأبرز مثل على ذلك هو مسرح الحلقة أو الدائرة **arena** . وهذا اللفظ اللاتيني في حد ذاته مؤشر واضح لاتجاه المسرح الحديث ؛ فهو يعني بناء معمارياً أقيم لأهداف أخرى غير العرض المسرحي . فالكلمة تعني حرفياً «الرمل» وتدل على المساحة الموجودة في مركز المدرج الدائري **amphitheatron** التي كانت تغطى بالرمل . وهذا يدل على نوعية العروض التي كانت هناك . إنها مبارزات الجلادين ، أي المتصارعين بالسيوف **gladiatores** ، التي قصد أن يشاهدها جمهور يستدير حولها في شكل حلقة أوسع ، تضم حلقة العرض الأصغر . ويجلس هذا الجمهور على مدرجات أكثر انحداراً من مدرجات المسرح العادي . وبالطبع لايمكن أن يكون للممثل المسرحي أكثر من وجه واحد وظهر واحد ؛ فكيف يمثل لجمهور مستدير إلا إذا تحرك كالبهلوان ؟ ! ولكن الذين يدافعون عن مسرح الحلبة أو الحلقة يرجعوننا إلى المسرح الإغريقي

ونشأته من «رقصة دائرية» Choros طقوسية حول مذبح الإله ديونيسوس . وقد ظلت هذه «الدائرة» ، أى الأوركسترا ، قائمة فى قلب المسرح الإغريقى حتى بعد أن بلغ قمة النضج ، وانسلخ بعض الشيء عن الطقوس الدينية . وينسى هؤلاء أن المسرح الإغريقى بعد أن شب عن الطوق الدينى وترك الطقوس لم يجعل الجمهور يجلس من حول العرض المسرحى فى شكل دائرة كاملة تحيط بالأوركسترا . فحتى مسرح إبيداوروس ، الذى نجد فيه مكان المتفرجين يتخطى زاوية منتصف الدائرة ويشبه حدوة الحصان ، لايزال تصميمه يقوم على أساس أن يكون المتفرج والممثل يقفان دائماً وجهاً لوجه Vis à vis برغم أن الأوركسترا مازالت على شكل دائرة كاملة ، وهو الشكل الذى هجرته بعض المسارح الإغريقية الأخرى فيما بعد ، وأصبحت على هيئة نصف دائرة . وكان هدف بوليكليتوس ، المهندس المعمارى المسئول عن تصميم مسرح إبيداوروس ، هو ألا يضطر المشاهدون الجالسون على مقاعد الجناحين الجانبيين إلى أن يستديروا بوجوههم ليتمكنوا من مشاهدة العرض المسرحى وبعبارة أخرى كان التصميم المعمارى حريصاً كل الحرص على أن تظل المواجهة بين المتفرج والممثل ميسورة سهلة لايعوقها عائق . ولو تصورنا أن مكان المتفرجين استدار ليحيط بالأوركسترا إحاطة كاملة لكان على جزء من المتفرجين أن يشاهد الممثلين من دبر . وهذا بالضبط ماتجنبه بوليكليتوس وسعى إلى تحقيقه سمبا حثيثا المعاصرون ودافعوا عنه فى حماسة شديدة . والأغرب من ذلك أن هؤلاء المعاصرين يبررون موقفهم بمعطيات المسرح الإغريقى !

لقد أثبت عالم الآثار الألمانى **دوربفيلد** Dörpfeld أن المسرح الإغريقى بعامة ـ ومسرح أبيداوروس بخاصة ـ قد بنى على أساس أن تدور العروض فى المسافة الواقعية بين قلب الأوركسترا ومقدمة المنصة (البروسيكينيوم) . كان الممثلون إذن يقفون على المنصة hoi epi Skenes ، وتقف الجوقة فى الأوركسترا ، مما أعفى المتفرج الإغريقى من مشاهدة ظهور ممثليهم ، بعكس جو السيرك الذى يريد المعاصرون تحقيقه . لقد انتقل التمثيل فى المسرح الإغريقى فى وقت مبكر من الأوركسترا إلى المنصة ، وهذه نقطة تحول مهمة فى تاريخ الدراما ، لأن الممثل والمتفرج منذ ذلك الحين أصبحا وجهاً لوجه ، ولم تعد الجوقة أو الأوركسترا تلعب دور الوسيط الذى لاغنى عنه . المهم أن أصحاب مسرح الحلبة أو الحلقة فى عصرنا الحديث يستندون فى إثبات نظريتهم على أسس تاريخية مغلوطة .

وفى عام ١٩٢٧ أعطى **ولتر جروبيوس** مثلاً صارخاً فى مشروعه Total Theatre من أجل عروض **بيسكاتور** ، إذ أصبح جمهور الصالة جزءا من المشهد المسرحى ، فعرضت على سقف الصالة شرائط سينمائية ، وكذلك وضعت شاشات فى أجزاء متفرقة من الصالة وكانت خشبة المسرح دائرية ، تحتل مكان الأوركسترا فى المسرح الإغريقى ، كما أن جزءاً من الأوركسترا كان متحركا ليسمح بأن تأخذ الخشبة مكاناً وسطاً بين المتفرجين على هيئة دائرة . ومما لاشك فيه أن مثل هذا التصميم يلغى المسافة الجمالية ويهدم المسافة المكانية ويفرض على الجمهور جو العرض المسرحى من جهة أخرى ، بحيث إن أية عملية نفسية أو ذهنية ، أو أية محاولة للتقويم ، تصبح فى حكم المحال . وصارت كلمتا «الصالة» و «الخشبة» شبه لفظين مترادفين ، إذ زال الحائط الرابع بينهما نهائياً .

ووسيلة أخرى يتبعها المحدثون وهى محاولة محاصرة صالة المتفرجين بنفسها ، كأن تقام ثلاث خشبات للمسرح ، واحدة وسطى والأخريان على الجانبين . ولقد فعل ذلك **قان دى قيلدى عام ١٩١٤** . ولكى تتم عملية الحصار أضيفت خشبة مسرح رابعة Lobby Stage وأصبحت مقاعد المتفرجين من النوع المتحرك الدوار لكى يتمكن الجالسون فوقها من متابعة المعروضات فى كل الاتجاهات . ولأن مثل هذا المسرح يسمح بعرض أحداث متباعدة زمنياً فى وقت واحد فإنها تذكرنا بما كان يحدث فى العصور الوسطى مع اختلاف واحد ، هو أن ذلك كان يتم فى مسرح العصور الوسطى المحتفظ بفكرة أن يظل الجمهور والممثل وجهاً لوجه . المهم أن تحديد العلاقة بين الجمهور والممثلين انتقل فى العصور الحديثة إلى أيدى المهندسين المعماريين لا المؤلفين الدراميين ! مع أن فن الكتابة الدرامية السليم هو الذى أوجد العلاقة الأبدية بين المتفرجين والممثلين ، وعليه يقع عبء إيجاد الحلول الناجحة لأية مشكلة طارئة . وهل الحل يكمن فى أن نحاصر المتفرجين كما لو كنا نحاصر قطيعاً من المثقفين أو حتى الراغبين فى التسلية ؟ من المعروف أن المسرح يستمد أسباب الوجود والحياة من رد الفعل المحتمل ـ لا المعروف سلفاً . وإذا نجحنا فى تحويل الوجود الإنسانى فى المسرح إلى معادلة محلولة فعندئذ ستموت الدراما .

وقد تشابهت محاولات **إروين بيسكاتور** مع ماحدث فى مسرح روسيا السوفيتية فى إبان السنوات الأولى للثورة . فلقد سبق أن دافع «**كيرزينتسيف**» عن دمج الصالة فى خشبة المسرح الذى يشبه مبناه السيرك ، ونادى بأن يضم الحدث الدرامى جمهور المتفرجين والممثلين على حد سواء . ويشير **بيسكاتور** فى كتابه «**المسرح السياسى**» علاوة على كيرزينتسيف إلى «**ألكسندر بوجدانوف**» وغيرهما . وإن دل ذلك على شيء فإنما يدل على أنه بينما كان **بيسكاتور** يحاول خلق مسرح جماهيرى فى ألمانيا بالمعنى الذى يقصده **كريزينتسيف** كانت **هذه المحاولة** قد أثمرت ووصلت إلى قمتها فى روسيا بل استنفدت أغراضها وأخذت فى التلاشى ليحل محلها المسرح البروليتارى . ولقد كان المسرح الروسى يقوم على **قاعدة** جماهيرية حقيقية ، فى حين كانت التجربة الألمانية شكلية ومنعزلة .

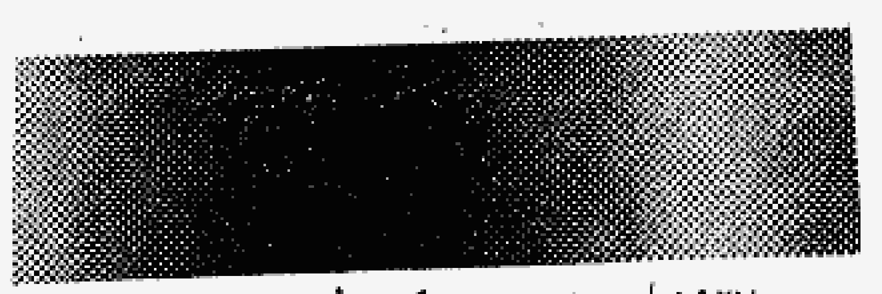
لقد رأى **بيسكاتور** بعينيه فكرة المسرح المباشر وقد تجسدت فى عرض المسرحية التسجيلية «برغم كل شيء» trotz alleden ، التى يدور محتواها حول ثورة ١٩١٨ ومصير كل من «**روزا لوكسيمبورج**» و«**كارل ليبكنيشت**» . وهى مسرحية مباشرة ، بمعنى أن قوامها استعراض موجز للأحداث التى وقعت . وظهرت هذه المسرحية فى ١٢ يونيو ١٩٢٥ ومثلت البروليتاريا فيها دور الجمهور ، إذ شرعت تشرف على التمثيل والإخراج ، وصار المسرح لامجرد صالة فى مواجهة خشبة بل جمهورًا كبيرًا واحدا يتفرج ويمثل ويشترك فى معركة واحدة . صار العرض كله بمثابة مظاهرة شعبية حقيقية . وهذا الاندماج الشامل فى عرض تلك الليلة هو الذى أظهر فاعلية المسرح السياسى . وقال بيسكاتور : «إن إزالة الحواجز بين خشبة المسرح والصالة ، وسحب كل

فرد من أفراد الجمهور المتفرج إلى داخل الحدث الدرامى ، قد صهر الصالة كلها – لأول مرة – فى كتلة واحدة . ولم تعد الجمالية بالنسبة لهذه الكتلة المنصهرة أملاً منشوداً بل حقيقة ملموسة ، وبخاصة عندما تكون آمالهم وآلامهم ، وأفراحهم وأتراحهم ، هى التى تلعب دور البطولة على خشبة المسرح السياسى » .

لقد أسس **بيسكاتور** « المسرح البروليتارى » Proletariches Theater مع « **هرمان شوللر** » فى مارس عام ١٩١٩ ، ونشر كتابه « المسرح السياسى » فى عام ١٩٢٩ . وجاء فى برنامج « المسرح البروليتارى » مايلى : « لقد نفينا كلمة فن نهائياً من برنامجنا ، فمسرحياتنا هى بيانات نحاول بها التدخل فى الأحداث المعاصرة ، وأن نقتحم معمعان الفعل السياسى » . وجاء فى نفس البرنامج أيضاً أنهم يخضعون النزعة الفنية للهدف الثورى ، أى للدعاية لفكرة الصراع بين الطبقات . وكان على ممثلى المسرح البروليتارى ألا يندمجوا فى أدوارهم ، وعليهم أن يبذلوا قصارى جهدهم لكى يعبروا عن الفكرة البروليتارية . أما المؤلف المسرحى فينبغى أن يكون نقطة التبلور فى الإرادة الثقافية البروليتارية ، فهو الحافز لتطلع الكادحين نحو تعويض مافاتهم . إنه مسرح يؤدى وظيفة الدعاية والتعلم بالنسبة للسواد الأعظم من الناس ، ولا سيما أولئك الذين يترددون أو لا يبالون بالأمور السياسية ، أو من لم يفطنوا بعد إلى أن الفن البورجوازى لايتناسب مع دولة البروليتاريا .

تلك هى الخطوط العريضة للثورية التى سيطرت على الجماليات والممارسات لدى الجناح اليسارى الراديكالى فى ألمانيا العشرينيات . وتلك هى نظرية الفن البروليتارى prolekult التى حولت الدوافع الفنية فى الدراما وغيرها إلى عمل سياسى تحت قيادة المثقفين . ولقد أعلن « **اللواء الأحمر** » عام ١٩١٩ مخاطر مثل هذا التنشيط السياسى للفن حين قال : « إن خطأ جمعية الثقافة البروليتارية يقع فى زعمها بأنها تصنع ثورة بنشاطها ، وأنها قادرة على أن تقود المعركة من أجل حرية البروليتاريا . ولكن الرأى بأن قيمة الفن تكمن فى كونه جزءاً من المعركة البروليتارية من أجل الحرية ، أى أن الفن – بعبارة أخرى – يستطيع أن يحل محل الثورة وصراع الطبقات ، فهو الخطأ العظيم » . ومن ثم لم يكن الهدف الأساسى من المسرح هو خلق الفن بل شن حملة سياسية دعائية . وهكذا دافع بيسكاتور عن المسرح الهادف الذى عن طريقه يتم التنوير والمعرفة والاستيعاب . وبالطبع يتطلب الحدث المباشر مسرحاً ثورياً محترفاً . وفى ظل هذه النظرة لم يعد الفرد ، بقدره الخاص ومصيره الشخصى ، يحتل مركز الاهتمام ، بل صارت الحقبة الزمنية كلها ، ومصائر الناس أجمعين ، هى التى تلعب دور البطولة .

و**بيسكاتور** هو الذى بدأ يمارس الإخراج الملحمى باستخدام الوسائل السينمائية المستحدثة ، وبسرد الحقائق التاريخية التسجيلية ، وبتقديم أحداث متباعدة زمنياً تعرض فى نفس الوقت . واستخدم أيضاً الفانوس السحرى لعرض صور فوتوغرافية للشخصيات الحقيقية ، وزود المشاهدين بمعلومات وعناوين مكتوبة على لافتات تشرح أجزاء الحبكة ، وقطع أحد العروض ليذيع تسجيلاً بصوت لينين نفسه . وفى



موسم ١٩٢٧ / ١٩٢٨ قدم **بيسكاتور** أربعة عروض مسرحية تار... استخدم فيها أجهزة العرض (البروجيكتور) . وفى مسرحية « ... بعنوان « **هوبلا ! نحن نعيش** » Hoppla, wir leben استخدم عشرة آلاف قدم من الشرائط السينمائية ، وأربعة أ... للعرض ، تعمل معاً فى نفس الوقت . وفى مسرحية **تولستوى** « **راسبوتين** » استخدم **بيسكاتور** خشبة مسرح نصف دائرية ليتمكن... عرض ثلاثة شرائط سينمائية فى نفس الوقت ، فى حين يؤدى المم... أدوارهم دون انقطاع . لقد كانت ميكنة الفن المسرحى أوكهربته – ... حد قول بريخت نفسه – هى الاتجاه السائد فى الإخراج المسرحى آنذا... وهو تعبير استخدم حتى فى مجالات الأدب والفن الأخرى ، بل فى الاقتصاد والسياسة ، حتى إنه كان يقال على سبيل المثال « سي... الكهربة اللينينية » .

وفيما يتعلق بالديكور كان هدف **بيسكاتور** هو اللجوء ... الديناميكية ، ورفض النظر إلى أجزاء الديكور على أنها عناصر ثابتة ساكنة ، بمعنى أنه لابد من وقوع عملية تغيير قطع الديكور أمام النظ... لاخلف الستارة . وفضلاً عن ذلك فلابد من أن يفقد الديك... استقلاليته التقليدية ويدخل ضمن الحركة المسرحية . ولقد حق... بيسكاتور هدفه على خير وجه كما يرد فى « **اللواء الأحمر** » ، وذلك ... إخراجه لمسرحية « **فريدريش فولف** » ذات الموضوع الصينى ، وعنوا... « **تاى يانج يستيقظ** » فى عام ١٩٣١ . هنا تخلى الديكور المسرحى ع... طابعه الشكلى ، وأصبح من مقومات الحركة المسرحية نفسها ولق... ساعد بناء الخشبة الذى صممه « **جون هيرتفيلد** » – وكذا أدوات المسر... إجمالا على تقديم عرض تسجيلى موثق للوقائع التى جرت فى إبا... الأحداث الثورية فى الصين فيما بين عامى ١٩٢٥ و ١٩٢٧ . وفى عرض مسرحيــة « **كولى الإمبراطور** » (أو « **حمالو الإمبراطور** ») Des Kaisers Kuli من تأليف « **تيودور بليفير** » فى ٢٩ أغسطس ١٩٣٠ بمسرح « ليسنج » فى برلين : استخدم بيسكاتور وسيلة أخرى لخلط الصالة بالخشبة ، ومزج الحقيقة بالخيال ، إذ جعل الحالين يندفعون إلى الصالة على نحو جعل الجمهور كذلك يندفع إلى الخشبة . كما أنه استخدم الزاوية للتعليق على أحداث معركة « سكاجيراك » ، التى كانت تعرض فى نفس الوقت على شريط سينمائى . والجدير بالذكر أن هذه الوسائل فى مجملها لم تك جديدة تماماً ، ولم يعدُ ما أنجزه بيسكاتور أنه طورها وسار خطوات أبعد فى اتجاه سبقه اليه كل من « ألكسندر تايروف » (١٨٨٥ – ١٩٥٠) و « مايرد هولد » (١٨٧٤ – ١٩٤٠) منذ سنوات عدة فى روسيا السوفيتية ، بل فى ألمانيا نفسها . ثم رأت روسيا فى المسرح البروليتارى مجرد تنويع على الإيهام المسرحى البورجوازى القديم وبدأت تتخطاه . لقد حقق **بيسكاتور** الشاب الشيوعى المادى ماكان يحلم به « **شيلر** » المثالى ، أى أن يدمر شكل العمل الفنى محتواه ، أو على الأقل أن يكون هذا المحتوى فى خدمة الشكل الخارجى .



ونظرة إلى كيفية معالجة **بيسكاتور** للكلاسيكيات ـ وهو ماسيفيدنا فى فهم **بريخت** ـ تدلل على صحة رأينا . فبينما طبق كل من **تايروف وماير هولد** مبادئ **كيرزينتسيف** ، ولاسيما فى إعادة تشكيل ـ أو تحوير ـ نية المؤلف ومغزى عمله الفنى ، نرى **بيسكاتور** ينسج على منوالهما . وهذا واضح من إخراجه لمسرحية **شيلر** « **اللصوص** » فى عام ١٩٢٦ . إنه عرض من العروض التحديثية للكلاسيكيات على نحو مزيف وسطحى برغم أنه يتزيا بزى الثورية . فالتكثيف الميكانيكى الخالص للحقيقة على خشبة المسرح المفعمة بالآليات قد أدى فى النهاية إلى تحطيم المحتوى الشعرى للنص ، كما أحدث رد فعل لدى الجمهور لايختلف كثيراً عن رد فعل الجمهور البورجوازى . لقد قال **بيسكاتور** إن مسرحه يخاطب الضمير الواعى ولايقتصر على إثارة الانفعال أو الحماسة ، بل يهدف إلى التنوير والمعرفة . ولكن التكثيف الآلى الذى كان يرجى منه إحداث صدمة إنسانية قد أدى فى مسرحية « **بالرغم من كل شيء** » ـ على سبيل المثال ـ إلى زيادة حدة التوتر العاطفى ، إلى درجة ماكان للمسرح البورجوازى أن يبلغها بأدواته المسرحية المحدودة . وكل هذه المشكلات كانت تعنى فى مجموعها أن مسرح **بيسكاتور** لم يكن فى جوهره مسرحاً بروليتارياً ، ولكنه ـ مثل مسرح **تايروف وماير هولد** ـ مسرح البورجوازية الصغيرة التى تتلقى التأييد والدعم ، لامن عامة العمال بل من بعض دوائر المثقفين وقلة من الطبقة العاملة . أما المساعدات المالية فتحصل عليها من الرأسمالية . لقد حقق **بيسكاتور** جميع أهدافه ، ولكن على الورق ، ودون أن تترجم هذه الأحلام إلى نجاح عملى ملموس . وإلى هذا القصور فى تجربته يرجع عدم تمكنه من النفاذ إلى جوهر التاريخ الذى أراد أن يقدمه بصورة فنية . لقد استخدم كثيراً مصطلح الاشتراكية العلمية ، ولكن هناك من الدلائل مايفيد بأنه فهم تاريخ الطبقات الاجتماعية وكأنه بنية ميكانيكية لاعملية ديالكتيكية . ولقد نبع موقف **بيسكاتور** هذا من مركزه الطبقى بوصفه أحد أفراد الطبقة البورجوازية الصغيرة.لقد أدرك أن الفردية فى عالم البورجوازية لاتجدى فتيلاً . أضف إلى ذلك أن موجة الثورات العظيمة فى بدايات القرن العشرين حركته ودفعته لاتخاذ وجهة نظر متطرفة . مفادها عدم ديالكتيكية الحركة الجماهيرية . لقد تملكته رغبة جامحة مميزة للبورجوازية الصغيرة جعلته يتصور نفسه أستاذاً للجماهير التى لايتوقع منها ـ فى رأيه ـ سوى ردود فعل بطيئة وناقصة بل خاطئة .[16]

ولقد شاهد بريخت فى مطلع شبابه عروض كل من بيسكاتور وريانهاردت ، اللذين كانا يركزان كل جهودهما على توريط جمهور الصالة فيما يجرى على خشبة المسرح . بيد أن ريانهاردت تميز بسمة خاصة وهى إشاعة جو الغموض والسحر والقضاء على أية فجوة فاصلة بين الممثلين والصالة . وهو فى عرضه لمسرحية بوشنر « موت دانتون » وضع المنصة rostra فى عمق صالة المتفرجين ، كما نثر الممثلين بين صفوف الجمهور . وهكذا صارت خشبة المسرح بمثابة منصة ثورية **tribunal** على غرار الطراز الفرنسى . أما فى إخراجه لمسرحية

«المعجزة» فقد خلق انطباعاً بأن جميع الأطراف مندمجة فى حدث واحد ، إذ احتل الممثلون منطقة المركز فى المسرح الذى أصبح وكأنه ملعب كرة ، لأن المتفرجين جلسوا على آرائك متراصة فى الجوانب الأربع ، وصار العرض وكأنه يجرى فى كاتدرائية ؛ واحتل الجمهور نفسه مكان خشبة المسرح . ولقد عرضت مسرحية **سوفوكليس** «أوديب ملكاً» فى عرض جماهيرى فى الهواء الطلق بمدينة ميونخ ، وتمت عروض أخرى فى السيرك .

ومع أن **بريخت** تعلم من **بيسكاتور** الكثير إلا أن هناك فرقاً واضحاً بينهما ؛ **فبريخت يرى أن النتيجة الحتمية للتنوير العقلى لا تتحقق إلا بإشعال جذوة الثورة بين العمال . ولذلك حاول أن يقلب كل عرض مسرحى إلى مظاهرة جماهيرية ، حتى إنه فى بعض الأحيان وزع بنادق حقيقية من فوق خشبة المسرح على أفراد الجمهور بالصالة ، كما لو كان يدعوهم للثورة فوراً ! حقاً إن بيسكاتور** فى «يوم روسيا» ، المسرحية التى أخرجها للمسرح البروليتارى ، قال بوضوح فى توجيهاته المسرحية : «أصوات جوقة تزأر أو تكرر صرخات المعركة ؛ جماهير تظهر على خشبة المسرح ، الجماهير تندفع من كل ناحية إلى خشبة المسرح وتحطم الحدود بصرخاتها : أيها الأخوة ، يارفاق اتحدوا ! العامل الألمانى يلق البيت الأول من النشيد الدولى ؛ نافخ البوق فى الزى الروسى يخطو للأمام ؛ إنه ينفخ نغم النشيد الدولى وينضم إلى الجوقة ؛ وكذا يصعد المتفرجون إلى خشبة المسرح» بيد أن **بريخت** يرى أن **بيسكاتور** أثار فوضى شاملة بتجاربه المسرحية التى حولت خشبة المسرح إلى قاعة ميكانيكية ، وتحولت الصالة عنده إلى قاعة اجتماعات . كان المسرح بالنسبة **لبيسكاتور** – فى رأى **بريخت** – برلماناً يلعب الجمهور فيه دور الهيئة التشريعية . لقد طرحت أمام هذا البرلمان المشاكل الاجتماعية الكبرى بكل جلاء ؛ وهى مشاكل تنتظر الحلول بلهفة وإلحاح . وبدلاً من خطبة «النائب» حول هذه المجموعة من الظروف الاجتماعية العويصة أو تلك ، تطرح نسخة فنية لها .. لقد كان بيسكاتور يهدف إلى أن يحصل من المشاهد على قرار عملى من أجل أن يتدخل بقوة فى الحياة . وعلى أية حال فإن شرح **بريخت** لمسرح **بيسكاتور** على أنه بمثابة «برلمان» يذكرنا بمسرح **أريستوفانيس وعلاقته** بالحياة فى دولة المدينة .[17]

وأول مسرحية تحمل مصطلح «**دراما ملحمية**» عنواناً جانبيا لها هى مسرحية ألفونس باكيه «**الأعلام**» التى عرضت فى عام ١٩٢٤ بمسرح سنترال ببرلين . فهى إذن أول مسرحية ملحمية ماركسية فى التاريخ ؛ وهى تعالج محاكمة المتمردين فى شيكاغو فى عام ١٨٨٩ . وظن **بيسكاتور** أنه بإخراجها قد عبر من عالم مسرح الفن إلى عالم مسرح العصر الحديث ، لأنها – فى رأيه – تمثل «النفاذ العلمى إلى المادة» . وفى الحقيقة كان العصر كله يسعى إلى شكل جديد للفن ، وشكل جديد للدراما ، يعد فيه النظام المقرر سلفاً ، أو التسلسل المنطق للمسببات والنتائج ، شيئاً خارقاً لقانون الحياة العام . وكتب «**أبو للينير**» فى برولوج مسرحية «**أثداء تيريسياس**» ، محدداً نظرته الجمالية للمسرح الجديد ، يقول :

«إن الأفق المتسع لفننا المعاصر يزاوج – وفى معظم الأحيان بدون علاقة ظاهرة كما يحدث فى الحياة – بين الأنغام والحركات والألوان والصيحات .. مختلف الأصوات والموسيقى والرقص والألعاب البهلوانية والشعر والرسم والجوقات والأحداث والديكورات المتعددة .»

وجدير بالذكر أن المسرحية المذكورة نشرت بباريس فى عام ١٩٤٦ وجاءت هذه الملاحظات فى البرولوج (ص ٣١) . وكان هذا البرولوج أصلاً قد أضيف إلى المسرحية فى عام ١٩١٦ . أما المسرحية نفسها فقد كتبت فى عام ١٩٠٣ وعرضت لأول مرة فى ٢٤ يونيو ١٩١٧ .

وفى «بيان المسرح المستقبلى التركيبى» استخدم «**مارينتى**» عبارات مثل «خلق انسجام سيمفونى **sinfonizzare** فى الوعى الحسى للجمهور» ، و «تداخل أماكن (بيئات) وأزمان مختلفة» بل إنه أعطى مثلاً مبكراً لهذا المسرح الجديد عندما قدم مسرحية ساخرة بعنوان «الملك العربيد» ، التى عرضت فى إبريل ١٩٠٩ فى مسرح اللوفر بباريس . ومع أن مارينتى وجماعته لم يحققوا نجاحاً ملحوظاً فإن جهودهم تكتسب أهمية خاصة ، لأنها مهدت الطريق لظهور تيار المسرح الغريب **Teatro grottesco** الذى تبلور على يد بيراندللو . ولقد كان مارينتى يعد نفسه صاحب هذه الأفكار ، أى مبتدعها ومؤصلها ، وانتهى به الأمر إلى أن أصبح عضواً فى أكاديمية موسولينى الإيطالية .

ومن أنجح الوسائل فى تضييق المسافة الجمالية بين الخشبة والصالة أن يخاطب الممثلون الجمهور الحقيقى مباشرة ودون أية مواربة ، كأن يكون ذلك فى صورة استطراد أو حديث جانبى . وهذه الوسيلة قديمة قدم المسرح ذاته ؛ فهى علامة بارزة ومميزة فى الكوميديا الأتيكية القديمة ، وعلى رأسها **أريستوفانيس** . ونعنى بالطبع البراباسيس **Parabasis** – أى الخطاب المباشر الذى يوجهه رئيس الجوقة باسم الشاعر المؤلف إلى جمهور المتفرجين . كما أن البرولوج فى المسرح الإغريق الرومانى ، ولاسيما كوميديات «**بلاوتوس وترنتيوس**» موجه أساسا إلى الجمهور ؛ فهو يقدم لهم موضوع المسرحية ، ويشرح ماسبق من أحداث ، أو ماغمض منها ، بل يناقش أحياناً بعض المسائل النقدية . أما إذا أردنا أن نضرب مثلاً من المسرح الحديث والمعاصر فلن نجد أفضل من مسرحية «ثورنتون وايلدر» بعنوان «جلد أسناننا» التى عرضت فى عام ١٩٤٢ ؛ فى بداية الفصل الأول ، وفى الفصل الثالث ، يشرح مستر «**أنتروبوس**» **Antrobus** (وهو اسم قد يكون تحريفاً أو تحويراً للكلمة الإغريقية أنثروبوس **Anthropos** بمعنى «الإنسان» للجمهور كيف أن بعض الممثلين الذين من المتوقع ظهورهم على خشبة المسرح قد غلبهم المرض وألزمهم الفراش . وفى هذا تشابه كبير مع مسرحية المؤلف الإيطالى الذى عاش فى بداية عصر النهضة ، ونعنى به «**جيوردانو برونو**» ، حيث يلق أحد الممثلين الأنتيبرولوج **Antiprologo** (أى الجزء السابق على البرولوج) ثم يترك الخشبة بسرعة ، بعد أن عبر لنا عن شكوكه فى أن العرض المسرحى الذى جئنا من أجله قد لايتم ، بل قد لايبدأ قط ، لأن الممثلين يواجهون مصاعب جمة قد تحول دون حضورهم !

وإذا عدنا إلى مسرحية **وايلدر** «**جلد أسناننا**» فلا غرو أن الجمهور قد أدانها عندما عرضت لأول مرة فى عام ١٩٤٢ ، على أساس أنها –

كسائر مسرحيات هذا المؤلف ـ تخاطب جمهورا مثقفاً . وتساءل الناس : لو فرضنا أنه توافر مثل هذا الجمهور المثقف فإلى أى مدى بوسعه أن يتحمل مثل هذه الحيلة التى بتكرارها سوف تصبح مبتذلة ؟ هل يتحمل الجمهور المثقف أن نقول له دائما وقد جئنا به إلى المسرح : «أيها السادة ! انتبهوا ! . إننا نلعب معاً لعبة مسرحية وهمية ! » ؟ . علينا أن نتذكر تجربة **بيراندللو** المريرة فى ليلة تفتتاح عرض مسرحيته «**ست شخصيات تبحث عن مؤلف**» بتياترو ديل فالى فى روما ، حيث حدث هرج ومرج كبيران ، اضطره للهرب وهو يسمع الناس تصيح فى استنكار **buffone! manicomico!**

وفى ٢٥ مارس عام ١٩٠٤ تساءل «**أندريه جيد**» أمام أحد المؤتمرات عن العلاقة بين الحياة والمسرح ، ودور القناع فى كليهما ، فقال «أين هو القناع ؟ فى الصالة ؟ أم على خشبة المسرح ؟ أم هو فى الفن المسرحى ذاته ؟ أم فى الحياة الواسعة ؟ إنه لايوجد قط ، لاهنا ولاهناك» .[١٨] (ومن الملاحظ أن تعدد الألوان والوظائف لهذا القناع الوهمى هو مشكلة محورية فى مسرح **بيراندللو** . أما **بريخت** فيتحدث فى مقدمة «**الأورجانون الصغير**» عن عبادة البورجوازية للجمال ، وهى عبادة تمارس طقوسها فى ظل مبدأ احتقار الفن حين يكون وسيلة للتعلم . وذلك فى مقابل مسرحه هو الذى يسميه مسرح عصر العلم ، وهذا يعنى أن الإنجاز الفنى يوضع على قدم المساواة مع الإنجاز العلمى ، ويرتبط بالفكرة الهيجلية الماركسية عن التطور . الفن عند **بريخت** لايختلف فى شىء عن العلم فى أنه يسعى إلى تحرير الإنسان من قيود الطبيعة . وإطلاق الطاقة الكامنة فيه للخلق والإنتاج المبدع . هدف العلم والفن هو جعل الكرة الأرضية مكاناً يمكن العيش فيه ؛ الأول يحقق الأمن الغذائى ، والآخر يوفر الأمن النفسى ، إذ يمدنا بالمتعة والتسلية . العلم له وظيفة إخضاع الطبيعة واستغلالها لصالح الإنسان ؛ أما الفن فهو يورط نفسه فى الحقيقة بهدف أن يكون قادراً على إفراز صور أخرى لها أكثر فاعلية . العلم والفن عند **بريخت** يشتركان فى مفهوم واحد للحقيقة ، وهو ذلك المفهوم الذى يستوعب التقدم التاريخى . وهكذا فإن الفكرة التى تولدت فى عقل هيجل . وتمثلت فى لغة ماركس المادية . تجسدت على خشبة المسرح وأصبحت الدافع وراء حركات الممثل البريختى وتعبيراته .[١٩]

وفى الإجابة عن سؤال طرحه «**فريدريش دورينات**» على مؤتمر للمسرح بمدينة دار مشتات عام ١٩٥٥ ، يدور حول ما إذا كان العالم المعاصر يمكن أن يمثل على خشبة المسرح ، أرسل **بريخت** رسالة قصيرة من برلين الشرقية قال فيها «نعم يمكن أحدث ذلك . شريطة أن يفهم العالم على أنه قابل للتغيير **veränderbar** ويقول **بريخت** ـ كبقية الماركسيين ـ أن الفلاسفة أجهدوا أنفسهم فى تفسير العالم ونسوا الأهم من ذلك ، أى تغيير هذا العالم . ويعتقد **بريخت** أن على المسرحيين أن يتجاوبوا مع تقدم العلم ، فيعرفوا الناس بأن مايشاهدونه على المسرح ليس حقيقياً بل هو خدعة وهمية . على المؤلف المسرحى أن يمزق مايقدمه على المسرح من الداخل ، ويسخر منه علنا ، ويلعب به لعباً . وهنا نشير إلى حقيقة أن مثل هذه المحاولات التى تهدف إلى تحرير الجمهور من وجهة نظر ثابتة . أو من الخدعة الوهمية المعروضة ، هى بمثابة «هدية إغريقية» . أى بلا محتوى » لأن الجمهور فى الواقع يتحرر من وجهة نظر ليتعلق بوجهة نظر أخرى يتم تلقينه إياها ، ويتخلص من خدعة ليغرق فى خضم خدع أخرى كثيرة .[٢٠]

ومن الناحية الشكلية الصرف ، أصبحت المسرحية المعاصرة تتكون لامن فصول (خمسة أو ثلاثة ... الخ) بل من لوحات **stationedrama** . وليست مسرحية **ستريندبرج** «**الطريق إلى دمشق**» هى الأولى فى ذلك ، كما قد يظن البعض ، ولكنها المثل الأقرب إلينا . لقد سبق أن استخدم **جوته** هذا الشكل الدرامى فى «**جوتس فون برليشنجن**» ، واستخدمه **بوشنر** فى «**فويتسيك**» ، وكذا **إبسن** فى «**بيرجينت**» ، وهو نفس الشكل الذى يستخدمه **ستريندبرج** أيضاً فى «**الآنسة جوليا**» . والجدير بالذكر أن المسرحية الملحمية المكونة من لوحات قد جاءت نتيجة سوء فهم لشيكسبير من قبل المعجبين من الألمان به . وعلى رأسهم جوته فى مطلع شبابه .

أخذ برخت أفكار **بيسكاتور** وطبقها على نحو واسع لكى يواجه بها المسرح الغربى الرأسمالى والكلاسيكى البورجوازى . وكانت العدمية المتمثلة فى التعبيرية هى التى جعلته يتحول إلى الماركسية ، لأنها الحقيقة الواحدة الملموسة أمامه فى نظام مستقر وأمن مستتب . وكان هدف المسرح بالنسبة **لبريخت** هو تغيير الطبقة والإنسان والعالم . ولقد حطم مسرح **بريخت** الملحمى تقاليد المسرح الطبيعى الذى استعبدته فكرة المحاكاة **mimesis** أرسطية . وبذلك أنقذ المسرح من أن يظل قابعاً تحت وطأة مبدأ نقل صورة طبق الأصل من الطبيعة إلى خشبة المسرح . واستعاد للمسرح على يديه شفافيته المفقودة . ودعا **بريخت** إلى التمتع بالفن كفن ، ومشاهدة المسرح كمسرح . وأعاد لهذا الفن أشقاءه من الفنون الأخرى ، كالموسيقى والرسم والرقص وما إلى ذلك من العناصر التى استبعدتها الطبيعية إلى حد كبير على أساس أنها لم تكن من واقع الحياة اليومية . لم يعد المسرح فى يد الملحميين بحاجة إلى عرض حبات زيتون حقيقية . أو أرغفة العيش وعليها بعض المربى أو الزبد ، لكى يصور عملية الأكل . ولقد تحرر المسرح على أيديهم أيضاً من الترتيبات المعقدة والمتكلفة ، وكذا الحركات الزائدة ، والأسلوبية النمطية فى الأداء بصفة عامة . وكذلك انطلق المسرح إلى آفاق العالم الجديد أو المكتشف حديثا ، فامتلأ بمشاهد من الأمريكتين والهند والصين واليابان .. الخ .

يقول أوسكار بيدل فى المسرح الملحمى عند برخت لايحتفظ إلا بالقليل من المعنى الأصلى لكلمة ملحمة ـ أى كما عرفها الإغريق . وهذا ماسنعود إليه[٢١] **ـ ويقف مرادفاً وموازياً للاتجاه المضاد للدرامية antidramatic والمضاد للاندماج العاطفى antiemotional فى الفن المسرحى الحديث**[٢٢] **. إن كل ماأنجزه بريخت يتلخص فى تدعيمه لمبدأ تدمير حدى المسافة الخيالية عن طريق توسيع هذه المسافة . المسرح عنده لايقوم على التوتر أو التناقض . بل على موقف له طابع التقرير المباشر . ولقد أعلن بريخت صراحة أنه مع ذلك لاينوى هجران عالم المتعة Reich des Wohlgefällingen . إلا أن المرء لايجد فى**مسرحه التعليمى **(Lehrstück) أية متعة ففيه نجد تعليماً خالصا ومباشراً ذا إيديولوجية واضحة محددة . بحيث تصبح القيمة الفنية لمثل هذا المسرح**

التعليمى محل تساؤل ، برغم زعم صاحبه بأنه مسرح ملحمى مشبع بالفن . ومسرح بريخت التعليمى يستهدف كلاً من الممثل والمتفرج ، ولا أمل للأخير فى أية تسلية إلا النوعية الخاصة التى أرادها له بريخت . وهذه التسلية ـ حتى فى نطاقها الضيق هذا ـ لم تكسب اعتراف بريخت النهائى إلا بعد عودته من منفاه الرأسمالى فى عام ١٩٤٨ . ويعد هذا الاعتراف بطبيعة الحال نوعاً من التراجع والتنازل عن مبدأ «الممثل المعلم» **philologus in actu)**

لقد شعر **بريخت** نفسه ببعض أوجه النقص فى المسرح الملحمى ، إذ قال فى مقال بعنوان «**الديالكتيك على المسرح**» بأنه يجب أن ندرك أن مصطلح «**المسرح الملحمى**» غير كاف وإن كنا لانستطيع اقتراح مصطلح آخر غيره . وقال أيضاً مامعناه أنه يعد نفسه للانتقال من المسرح الملحمى إلى المسرح الديالكتيكى ، وأن المسرح الملحمى بوصفه مفهوما جماليا لم يكن ـ من وجهة نظره ، وانسجاماً مع نواياه ـ غريباً **قط على الديالكتيك** . بل أضاف أيضاً مايعنى أن المسرح الديالكتيكى الذى يبشر به لايمكنه الاستغناء عن العنصر الملحمى . **وهكذا بدا مصطلح** «المسرح الملحمى» لبريخت نفسه عاماً وغير دقيق إلى حد بعيد ، بل يكاد يكون شكلياً . وكل ذلك يعنى أن **بريخت** يدعونا بطريقة أو بأخرى إلى تجاوز التقليد الأعمى لمسرحه الملحمى الذى استنفد أغراضه .

ولئن ثار بريخت على طريقة ستانيسلافسكى فى التمثيل لقد كان لهذا الأخير تأثير كبير فيه ؛ فمنه تعلم بريخت ـ باعترافه ـ الجوهر الشعرى للمسرحية ، والشعور بالمسئولية تجاه المجتمع ، ومسرح النجوم ، والتركيز على الخط الرئيسى دون التفاصيل ، والالتزام بمراعاة الصدق وتجسيد الواقع المتناقض ، والتفكير فى التطور المقبل للفن . لقد ميز بريخت بين نوعين من التمثيل عرفا منذ أيام أفلاطون . فهناك الممثل الرابسودى ، وهناك الممثل المندمج أو المتقمص للشخصية . والقول بأن أحد النوعين صحيح والآخر باطل يعد تعسفاً ؛ لأنه حتى فى حالة الممثل الذى يتقمص الشخصية ويندمج فيها يخلص إلينا تفسير ما لهذه الشخصية . سيظل الممثل بالقطع مختلفاً من الناحية السيكولوجية عن الشخصية التى يندمج فيها ؛ وماتمثيله وقدرته على الاندماج إلا نتيجة التداخل بين هذين العنصرين . أى شخصيته العادية الحقيقية وقدرته على تقمص شخصية أخرى . ومانراه مثلا أمامنا لايمكن أن يكون هو أوديب نفسه ـ على سبيل المثال ـ ولانتوقع منه ذلك . إنه **أوديب ممثلاً** ، أو هو فى الواقع تمثيل هذا الممثل أو ذاك لشخصية **أوديب** ؛ فكل ممثل يختلف عن زميله فى القدرة على الاندماج . هذه المسافة ـ ضاقت أم اتسعت ـ بين شخصية الممثل من جهة ، وشخصية بطله من جهة أخرى ، هى المحك . وهى من شأن الممثل ، والتدخل فيها ، ووضع مواصفات محددة لها ، قد يؤدى إلى تدمير هذه المسافة المتوترة . وإذا ضاع التوتر المطلوب فى هذه المسافة ، فقد الممثل أسباب القدرة والأصالة .

لقد اعتمد **بيسكاتور** على التكنولوجيا فى حربه ضد طبيعية **ستانيسلافيسكى** . وقال إنه ليس من الصدفة أن التحول فى الفن المسرحى كفكر قد واكب التحول المادى التكنولوجى فى أدوات هذا الفن . ويقول «**اللواء الأحمر**» بمناسبة عرض مسرحية توللر «هو بلا ... نحن نعيش ! » بإخراج **بيسكاتور** أنه لايمكن أن يتم عرض مسرحى فى عصر الثورة البروليتارية إلا بتصفيه المسرح البورجوازى ، مسرح الكلمة الخاصة ، وكذا بتبنى أرفع الوسائل التكنولوجية المستحدثة من أجل بعث هذا العصر ، عصر التقدم العلمى ، إلى الحياة . فالمحتوى الثورى الجديد للمسرح لايمكن عرضه بنفس الوسائل الهشة للمسرح البورجوازى التقليدى . إنه يتطلب شكلاً جديداً . وطبقاً لهذا الرأى النقدى فإن المحتوى يبحث عنه فى الشكل التكنولوجى للخشبة . وهذا ـ كما هو واضح يعود بنا إلى الشكلية الجوفاء وإن تخفت هذه المرة فى رداء الثورية .

ولقد تنبه بريخت إلى بعض هذه المآخذ على المسرح الملحمى ، وحاول أن يعوض التوتر المفقود ـ والقائم فى المسرح التقليدى ـ بالقول إن هذا التوتر يدخل ضمن مكونات الفن الدرامى الأساسية . ويعلن **بريخت** أن هجومه يستهدف بوجه خاص مايسميه الكلاسيكية (الألمانية) الزائفة **pseudoklassik** ، لأنها ـ عنده ـ قد أساءت إلى الفن المسرحى ، إذ خلطت بين ديناميكية العرض **Dynamik der Darstellung** و وديناميكية المحتوى المعروض **Dynamik des Darzustellenden**

ولكن يبدو أن بريخت نفسه لم يحقق تقدماً كبيراً فى هذا المضمار ؛ لأنه كان لايزال يرى أن الشكل الملحمى هو الوحيد القادر على احتواء تلك العمليات كافة ؛ وهو الوحيد القادر على أن يعبر عن عالم اليوم الذى يضم كل المتناقضات . وهكذا فإنه على حين **تمتعت** الكلاسيكية الزائفة ـ كما يصفها **بريخت** ـ بفرديتها المنظمة على أسس منهجية ، كان **لبريخت** فرديته الخاصة والمتفسخة . وهذا مايظهر واضحاً على مستوى العرض المسرحى الملحمى الذى كان **شيلر** ـ لو هيىء له أن يراه ـ سيسخر منه **قطعا** ويشمئز ، أكثر مما يفعل بريخت حين يقرأ أو يشاهد أعمال هذا المؤلف الألمانى الكلاسيكى .

بيد أن السؤال لايزال مطروحاً : هل ينبغى أن يضحى المرء بديناميكية العرض المسرحى من أجل ديناميكية المحتوى المعروض ؟ لقد انبرى للإجابة عن هذا السؤال «**سيجفريد ميلشينجر**» واتخذ من المسرح الفرنسى المعاصر وسيلة إيضاح ، وعد «**جان آنوى**» استثناء يثبت القاعدة . وخلص إلى نتيجة مفادها أن تدمير الشكل الدرامى الخارجى فى المسرح المعاصر لايأتى بالضرورة نتيجة للاتجاه نحو تدمير الإيهام المسرحى **anti illusionism** .(٢٣)

لقد ردد بيسكاتور أكثر من مرة القول بأن مسرحه الملحمى قريب الشبه من الصحافة اليومية ، زاعماً أنه لاجدوى من الدراما مالم تكن تسجيلية موثقة . وهذا يعنى أن أعلى مراتب الدراما عنده هى الدراما التسجيلية . ولقد كان النهج الفلسفى السائد بين كتاب ألمانيا فى العشرينيات يقوم على المادية الميكانيكية أو الواقعية المباشرة التى تضع الحقيقة الفعلية هدفاً أساسياً لكل نشاط فنى . وهذه الرؤية هى التى حالت بين هؤلاء الكتاب والنفاذ إلى جوهر العلمية الاجتماعية . لقد قيدوا أنفسهم فى إطار ضيق للغاية ، لايتعدى إعادة تركيب الأشياء كما هى ، وكما تظهر للمراقب غير الديالكتيكى . وهكذا بقيت أعمالهم فى أغلبها أوصافاً تقريرية لسلوك الإنسان فى مواقف معينة . وبدت هذه

الأعمال وكأنها تسجيل يوازى ويقابل زمنياً الظواهر الطبيعية والاجتماعية . إنها بمثابة تقارير صحفية ، تشمل أدق التفاصيل والأوصاف للأحداث التى تظل معانيها مبهمة صماء . وهذا المنهج الفكرى لايختلف كثيراً عن الطبيعية ، فيبدو أنه أقل بدائية وسذاجة .

لقد سبق لليسنج أن قال فى «دراما تورج هامبورج» Hamburgische Dramaturgie – فقرة ١٩ – إنه كان من المفترض – دون مبرر منطقى – أن أحد أهداف المسرح هو تخليد كبار القوم ؛ ومن هنا جاء لجوء المؤلفين المسرحيين للتاريخ لكى يستمدوا منه . موضوعاتهم . وقال ليسنج إننا فى المسرح لانتعلم ماذا فعل هذا الفرد أوذاك فحسب ، بل أيضاً مايمكن أن يفعله شخص ما فى ظل ظروف معينة . وليسنج بذلك يردد مبدأ أرسطيا ؛ فمعروف أن أبا النقد الإغريقى هو صاحب القول المشهور بأن الشعر (= الإبداع الفنى والتراجيديا بصفة خاصة) أكثر فلسفة من التاريخ . وهذا كله يعنى أن المؤلف الدرامى ليس هو الباعث الأوحد لأحداث التاريخ . وهنا يمكن التناقض بين الشعر والتاريخ أى بين الحقيقة الشعرية والحقيقة التاريخية .

وبناء على ماتقدم يمكن إخراج مسرح بريخت التعليمى والتسجيلى المباشر من حيز الفن المسرحى السليم . فهناك علامة استفهام كبيرة حول ما إذا كانت الدراما التسجيلية – صدقت أم كذبت – تدخل فى باب الإبداع والفن . لقد قال أرسطو إن الحقيقة التاريخية لاتحد من عبقرية الشاعر المبدع ؛ وإنما هو مقيد بماهية هذه الحقيقة وإمكانية تحويلها إلى حقيقة كلية . وبعبارة أخرى فإن مايمكن حدوثه تاريخيا أو فعلياً dynata ليس بالضرورة هو الشىء الذى بدونه لايوجد مسرح تاريخى وإن كان ذلك لا يتنافى مع إمكانية استغلاله درامياً . ولكن الحقيقة التاريخية فى الدراما تتخطى الواقع الفعلى إلى عالم الكلى والمثالى الذى لاتحيا الدراما إلا فى أجوائه . وعندما يقول بريخت إن مسرحه ليس أرسطياً (eine nichtaristotelische Dramatik) فعلينا أن نسأله : وما الدرامى الذى بقى لك ، أرسطياً كان أم غير أرسطى ، إذا كان ما تقدمه باعترافك هو مجرد تسجيل تاريخى مباشر؟ ماذا يمكن أن تتضمن الحقيقة التاريخية الفعلية من شاعرية بالمعنى الواسع – لا الأرسطى فقط – للكلمة ؟

لايستطيع بريخت أن يغير حقيقة أن مسرحه الملحمى يعيد خلق الحادث الماضى فى الحاضر ، ولكن الأسلوب المباشر فى تقديم هذا الحادث يهدد تقنية إعادة خلق الماضى من أساسها . فخشبة المسرح – وهى تنتمى بطبيعة الحال إلى الحاضر – تنتصر ، دون شك ، على الماضى الذى تنتمى إليه الأحداث المروية . وسيحاول المتفرجون – مرة بعد الأخرى – أن يتغلبوا على أشد صدمات «التغريب» – الذى سنتناوله بالتفصيل بعد قليل – قوة لكى يشبعوا رغبتهم الملحة فى الإيهام المسرحى . والغريب أن هذه الرغبة ستجد إشباعا سخياً عن طريق وسيلة بريخت العبقرية ، أى «الحدث الموازى» . وهو إشباع يفوق فى سخائه ماتقدمه وسائل الإيهام الميكانيكية فى المسرح الواقعى . وهذه المقاومة من قبل الجمهور لا تقضى بالضرورة على المتعة ، ولكنها قد تضيف إليها جاذبية خاصة وسحراً مميزاً . وهذا ماجعل بريخت فى أواخر حياته يميل إلى «المتعة» فى الفن ، ويسخر من أية مسرحية – تعليمية أو غير تعليمية – تحاول الاستغناء عن عنصر التسلية والمتعة . وقبل موته بمدة وجيزة بدى بريخت وكأنه على أتم استعداد للتخلى عن فكرة الملحمية فى المسرح نهائياً على أساس أنها بلا جدوى كما سبق أن ألمحنا .

فى البداية فضل بريخت أن يتجاهل حقيقة أنه حتى فى المسرح التقليدى لايسلم المتفرج نفسه بصفة تامة ونهائية للإيهام المسرحى وأن ذلك لايحدث إلا على فترات متقطعة . وصار هذا الإيهام المتقطع يشكل بالنسبة لبريخت السبب الرئيسى والجوهرى لنفوره من المسرح التقليدى . وراح يدعوا لإزالة هذا العنصر نهائياً ولم ينجح تماماً فى ذلك . الاندماج والإيهام بالنسبة لبريخت عنصران سامان أو مخدران يفقدان الإنسان – وهو مخلوق عقلانى بطبعه – كل قدراته النقدية ويعتمان على الرؤية بإشاعة جو ضبابى أشبه بجو الأحلام المخادع . أما المسرح الملحمى البريختى كما يزعم صاحبه فهو يتجاوب بصفة كاملة مع التقنية المسرحية والماركسية ويحفظ للإنسان وعيه وبروده واستعداده للنقد بل وينشطه ذهنياً . أما لماذا لايقوم مثل هذا التنشيط الذهنى إلا على أسس ماركسية ؟ فهذا مايثير الجدل والتساؤل .

٣ – التغريب ... معناه ومصادره

لم تك إذن ظاهرة الملحمية فى المسرح شيئاً جديداً أو أمراً مستحدثاً فى أيام بريخت ؛ فهى وثيقة الصلة وعريقة النسب بأقدم أشكال المسرح عند الإغريق والرومان ، وكذا بمسرح العصور الوسطى القائم على الطقوس الكنسية «أما مسرح عصر النهضة بصفة عامة والمسرح الإليزابيثى[٢٤] بصفة خاصة فقد احتوى على عناصر ملحمية عديدة . وسنرى أن بريخت اتخذ من المسرح الآسيوى فى الصين واليابان نموذجاً لشرح أصول التغريب .

ولقد رادف بريخت بين «التغريب» Verfremdung والتلحيم Episierung وكأنهما لفظان متطابقان تماماً . ويصف بريخت الملحمية فى مسرحه باستخدام الفعل zeigen بمعنى يشير إلى أو يوضح كما يفعل المدرس فى قاعة الدرس وهو يشرح شيئاً ما على السبورة ، هكذا يفعل الممثل الملحمى فى إطار الاستراتيجية العامة المسماة «التغريب» . ويستخدم بريخت لفظ التغريب بالصورة التى أوردناها تواً أو كما يلى Verfremdungseffekt واختصاراً V - Effekt . وورد هذا اللفظ لأول مرة فى الملاحظات التى كتبها بريخت بنفسه على «الرؤوس المدورة والرؤس المدببة» قبيل عام ١٩٣٦ . ومن الجدير بالذكر أن هذه الكلمة الألمانية تترجم إلى الإنجليزية بأحد الألفاظ التالية : estrangement, alienation, disillusion

وإلى الفرنسية بأحد الألفاظ التالية :
dépaysement, étrangement, distanciation

والسبب الواضح لتعدد الألفاظ المستعملة فى ترجمة مصطلح بريخت هو أن أياً منها لاينقل المعنى المطلوب بدقة . فمن أين جاء بريخت بهذه الكلمة الألمانية التى نحتها نحتاً ؟

ويرى بعض الدارسين أن التغريب البريختى (Verfremdung alienation) ذو علاقة

متينة بالاغتراب الهيجلى estrangement Entfremdung الذى كان ماركس قد استعاره من هذا الفليسوف الألمانى. والاغتراب الهيجلى يعنى - بصفة مبدئية وعامة - عدم الانسجام الذى يظهر دائماً فيا بين العالم كما هو فى حالته الراهنة من جهة ، وقوى التقدم التاريخى الضاغطة من جهة أخرى . وعلى يد **ماركس** أصبح الاغتراب يعنى حالة الانحدار ، ودوام الانهيار وتزايد الظلم الذى يهوى بالوجود الانسانى إلى الحضيض عندما يفقد المرء نصيبه من وسائل الإنتاج التى يديرها ويهيمن عليها أفراد الطبقة المستغلة فى النظام الرأسمالى . عندئذ يصبح الإنسان نفسه - عند ماركس - سلعة تباع وتشترى ، فلايستطيع حتى التحكم فى نفسه أو مقدراته ومصيره ، ولا أن يوجه حياته وفق إرادته . ومن هنا جاء الرأى القائل بأن التغريب البريختى صورة من صور الاغتراب الهيجلى الماركسى ، أو على الأقل نتيجة من نتائجه ، أو وسيلة للتعبير عنه . ومن ثم فالتغريب البريختى وفق هذا الرأى يهدف إلى التغلب على الاغتراب فى الحياة البشرية .[٢٥]

يعنى الاغتراب فى فلسفة هيجل انعزال كل فرد عن المجموع ، أو انسلاخ الجزء عن الكل ، أى الروح الكونية التى تشمل كل شىء . وبعبارة أخرى تنفصل الروح الفردية عن الروح الكلية ، أى الكونية ، وتغرّب عندما تهبط من عالم الكل إلى عالم الجزء . وهذه عملية ديالكتيكية متصلة ؛ فهناك دوماً الكل المتحد فى ذاته ، الذى يتفتت على الدوام فيصير كائنات فردية ، ولكنه بصفة مستمرة يسعى إلى التوحد من جديد . وكل عملية من عمليات استعادة التوحد هذه هى صورة مصغرة من العملية الأكبر ، التى هى الهدف النهائى والغاية القصوى للتاريخ . وعندما تنتزع الروح فرديتها كاملة ، أى عندما تفصل نفسها تماماً عن سائر الأشياء ، تدرك نفسها ، وتعى كيانها ، ويكون الزمن قد وصل إلى كماله . ومعرفة الذات هذه تمثل هدف الخلق وطبيعته فى آن واحد . وهو هدف يتحقق فى كل لحظة ؛ لأنه لايصل قط إلى حد الكمال النهائى ، مع أنه دائب السعى إليه . ويطبق **هيجل** ذلك على مجال الفكر فيقول بأن افتراض أن أى شىء فى الوجود هو كما يصادفنا إنما يعد ضرباً من خداع النفس . وهذا يعنى أن الأشياء ليست فى حقيقتها كما نراها . ولا يمكن أن نعرف أى شىء إلا إذا عزلناه أو غربناه entfremdet عن بقية الأشياء ؛ فعندئذ تتوافر إمكانية إدراكه وبذا يصبح هدف التفكير التحليلى الأولى هو هدم الشكل الظاهرى الذى يبدو لنا فيه الشىء على أنه معروف لنا (das Aufheben der Form ihres Bekanntseins) بيد أنه بعزل الشىء وتفتيته إلى أجزاء فردية منفصلة سيحصل الفكر التحليلى على عناصر منعزلة عن بعضها البعض ، ومبعثرة هنا وهناك . وعندئذ تبدأ العملية الديالكتيكية ، إذ يكون المفكر التحليلى قد وضع قدمه على بداية الطريق السليمة نحو المعرفة الصحيحة ؛ لأن ما كان يبدو معروفاً لنا قد غرب عن هذا الانطباع الذى خلقه ؛ فقد تم الوصول إلى مرحلة « النفى الأول » . وبعد هذا تبدأ عملية « النفى الثانى » ، المتممة لعملية التعرف الكامل . أى لابد من « نفى النفى » . وفى هذه النقطة يقترب **بريخت** من **هيجل** اقترابا شديداً ، بل إنه يستخدم اللفظ الهيجلى نفسه Entfremdung بدلاً من اللفظ البريختى المعتاد Verfremdung فى احدى ملاحظاته فى عام ١٩٣٦ حيث يقول : (Die Darstellung setzte die Stoffe und Vorgänge einem Entfremdung prozess aus) إن العرض المسرحى يسلك الموضوعات والأحداث فى عملية تغريب) . ويمضى بريخت فيقول : « لقد كان التغريب ضرورياً لكى يحدث الفهم ؛ فحينما تكون الأشياء بديهية (selbstverständlichen) فإن هذا لايعنى سوى أن محاولة الفهم قد توقفت » . وهذه مقولة هيجلية واضحة كل الوضوح .

غير أن اللفظة البريختية المميزة Verfremdung ليست متطابقة تماماً مع اللفظة الهيجلية Entfremdung وبعبارة أخرى فإن التغريب البريختى لايقتصر على الخطوة الأولى من عملية « نفى النفى » عند هيجل ، بل يشمل الخطوتين معاً ، أى النفى الأول والنفى الثانى ، بحيث يمكن أن نقول إن التغريب البريختى هو تغريب للاغتراب الهيجلى (Verfremdung der Entfremdung)

وهكذا يدعونا **بريخت** إلى عدم التسليم بالحقيقة كما تبدو لنا ، إذ لابد من محاولة رؤيتها من جديد بعد تفكيكها وإعادة تركيبها . ومن هنا يأتى نقد بريخت للمسرح التقليدى القديم ، مثل مسرح شيكسبير البورجوازى الذى رأى الحقيقة وسلم بها كما هى وحدة متماسكة دون أن يفتتها . فأسلوب بريخت إذن هو نفس أسلوب ماركس الذى دعا أيضاً إلى تفكيك الوحدات . حقاً إن بريخت يأخذ بيد متفرجيه من حالة اللاوعى المفترضة ليقودهم فى اتجاه هيجلى ماركسى نحو رؤية الحقيقة المعاد اكتشافها .

ولفظة Entfremdung ترد عند **ماركس** بمعنى قريب من معناها عند هيجل . فهو يستخدمها مشيراً إلى الإنسان الحديث المحروم أو المستلب أو المغرَّب عن الطبيعة البشرية التى ينبغى أن تكون - أو من المفروض أن تكون - من خواصه المميزة . والإنسان عند **ماركس** يزداد على الدوام اغتراباً وبعداً عن التحقيق الكامل لإنسانيته التى هى من حقه ، أو التى كانت فى سالف الزمن من حقه غير المتنازع عليه . وكلما ازداد الإنسان توغلاً فى الاغتراب ازدادت قوة الدفع المعاكس . فالإنسان عند **ماركس** لايحقق كماله إلا بعد أن تستكمل عملية اغترابه . ولقد رأى **ماركس** فى البروليتاريا المظهر الكامل الملموس للإنسان المغرب أو المغترب عن ذاته ؛ فالبروليتاريا تمثل الفقدان الكامل للإنسانية ، ولا يمكن إعادة المياه إلى مجاريها إلا بالبعث الكامل للإنسان المفقود ، تماماً كما بعث المسيح بعد صلبه وموته موتاً كاملاً ، وعاد من جديد للحياة فتجددت به الحياة . ولم يكن بريخت بعيداً عن هذا التفكير الماركسى ، بل إن شبح **ماركس** ماثل فى فكر **بريخت** بصفة مستمرة . فنرى هذا المؤلف الألمانى يزيد من التوتر فى موقف ما بهدف إحداث ثورة كاملة كما يحدث فى « **أوبرا بثلاثة قروش** » على سبيل المثال ؛ إذ أعاد تصوير ما أعجبت به البرجوازية على نحو تغريبى . ذلك أن التغريب يعنى - فيما يعنى ، وكما أوردنا - إعادة تصوير موقف ما معتاد أو مألوف عن قرب وبتركيز شديد لكى تصبح الغرابة فيه ملموسة . ومن ثم يصبح ميسوراً ومقبولاً الاقتراح بفرض الحل الماركسى .[٢٦] نعم لقد قصد بريخت أن يحدث ثورة ماركسية بوسيلة التغريب ؛ ولكن التجربة التطبيقية على أية

حال لم تحقق كل الآمال والأحلام النظرية .

هدف التغريب البريختى إذن هو دفع المتفرج للنظر من جديد إلى الأشياء نظرة فاحصة وناقدة دون أن يستثنى من ذلك البديهيات أو المسلمات . وليس معنى التغريب أن يتحول المتفرج إلى معاداة مايشاهد على المسرح . بل بالعكس . يسعى التغريب إلى فض الاشتباك وإعادة ترتيب المواقع . إنه يعنى ما كان قد أشار إليه شيلى من قبل وهو يتحدث عن شعره ، مبيناً أن هدفه هو إظهار الأشياء المألوفة كما لوكانت غير مألوفة . أو ماقال به شو بنهور من أن الفن عموماً ينبغى أن يقدم الأشياء العامة والمعتادة «فى ضوء واضح ولكنه غير مألوف» .

وفى حوالى عام ١٩٥١ - ١٩٥٢ شكك بعض نقاد ألمانيا الشرقية فى واقعية **بريخت** الاشتراكية . ولوحوا بتهمة الشكلية الخطيرة . وتساءلوا : كيف يكون واقعياً من يقدم أناساً يعيشون فى أماكن لاوجود لها على الخريطة الجغرافية ؟ . أوينتمون إلى سلالات غير معروفة ؟ وأية واقعية فى أن يستجوب إنسان ميت على المسرح . أوعندما يقضى الآلهة البوذيون ليلهم مع عاهرة ؟ هذا ماقيل عن **بريخت** على الرغم من أنه كان قد انتقد الشكلية فى عنف وضراوة ، وعدها محاولة رجعية لبث الحياة فى جسد الأفكار البورجوازية البالية . لقد أدان **بريخت** الشكلية حقاً . ولكنه فى الواقع لم يكن ضد التجديدات الفنية فى الشكل . فعندما هوجم المثال «**إرنست بارلاك**» بتهمة الشكلية والرجعية فى عام ١٩٥٢ دافع عنه **بريخت** - فى قوة وقال إن كل أعماله فى النحت تحمل طابع الواقعية . ثم قال إن النقد المجرد لايمكن أن يؤدى إلى فن واقعى وكتب قصيدتين ينتقد فيهما لجان الرقابة المسئولة عن توزيع الرعاية والمصادر المالية على مختلف الفنون وفق معيار «التزام» الممارسين بهذه الفنون بالسياسة الثقافية الرسمية للدولة والحزب **(Kultur politick)** . ثم كتب مقالاً طويلاً لمجلة ألمانيا الجديدة **Neues Deutschland** قال فيه إن التجميل والتجويد فى السطح أو المظهر هما من ألد أعداء الجمالية والمضمون السياسى الجيد على السواء . فحياة الشعب العامل وكفاح الطبقة الكادحة موضوع يصلح لكل الفنون . ومع ذلك فإن الإصرار على «الفحص» من قبل لجان الرقابة هو عند **بريخت** أمر لاعلاقة له بالفن . ينبغى أن يسعى الفن إلى فهم أوسع ، ويجب على المجتمع أن يزيد من رقعة الوعى بتطوير التعليم العام . لابد من إشباع رغبات الناس ، على أن نحارب فيهم الميل إلى التفاهة . وكل ذلك يعنى أن الواقعية بالنسبة لبريخت مبدأ عظيم وشمولى . وأسلوب شخصى ، ووجهة نظر فردية لاتتناقض مع الاشتراكية بل تخدمها . والحملة على الشكلية الفارغة ليست فى رأيه مجرد عمل سياسى بل تحمل مضموناً فكرياً ، فهى جزء من كفاح الطبقة العاملة نحو الوصول إلى حلول جذرية للمشاكل الاجتماعية . وهكذا يحارب بريخت الحلول الزائفة فى الفن التقليدى محاربته للحلول الاجتماعية الزائفة على أرض الواقع المعيش ؛ فالزيف فى كلتا الحالتين - فى رأيه - ليس ناجماً عن أخطاء جمالية .

هذه الشكلية الزائفة التى يكتب عنها **بريخت** ناقداً كانت مثار سخط السياسة الثقافية السوفيتية منذ عام ١٩٣٤ . ولكن الشكلية - كغيرها من المصطلحات الأدبية الكثيرة - لم تلق بعد التعريف الجامع المانع .[٢٧]

بيد أنها على أية حال تعنى بالنسبة لبريخت السعى نحو الجمال الشكلى على حساب المضمون . أما «**أندريه زدانوف**» (١٨٩٦ - ١٩٤٨) سكرتير اللجنة المركزية للحزب الشيوعى السوفيتى والمشرف على الأيديولوجيا والثقافة فى عام ١٩٣٤ ، فقد فهم الشكلية على أنها الخروج على جماليات القرن التاسع عشر . وطبقاً لهذا المفهوم يمكن أن يعد **بريخت** نفسه من الشكليين وفى ذلك ما يبرر هجوم أكثر النقاد ماركسية عليه ، ونعنى به «**جورج لوكاش**» . فمن المعروف أن بريخت شرع فى بسط فكرة التغريب على نحو منظم بُعيد زيارته لروسيا فى عام ١٩٣٥ ، حيث كان «**فيكتور شيكلوفيسكى**» (١٨٩٣ -) قد طرح فكرته عن الوسيلة الأدبية التى بها يمكن أن يتحول الشىء المألوف غريباً . أو أسلوب الإبعاد والعزل ، أى اغتراب ماهو معتاد لكى نقدمه بصورة جديدة **Priem Ostrannenija** . وفى رأى **شكلوفيسكى** أن الحديث غير المباشر **Oblique** هو الذى يحدث التغريب ، وهذا المعنى يقربنا من التغريب البريختى كثيراً .

والآن نستطيع أن نتفهم رأى بعض الدارسين فى أن لفظ التغريب البريختى يعود إلى هذا المصطلح الروسى الشكلى الذى لاريب فى أنه كان قد طرق مسامع بريخت فى أثناء زيارته الروسية المشار إليها سلفاً فى عام ١٩٣٥ . وعلى أية حال ففى موسكو . وفى أثناء هذه الزيارة نفسها ، شاهد بريخت الممثل الصينى ماى لان فانج Mei lan Fang وهو يمثل دوره بدون ماكياج وبدون ملابس مسرحية أو حيل الإضاءة المعروفة . وفهم بريخت من ذلك أنه أمام ممثل يقف على مبعدة من الأحداث الدرامية التى يشخصها ، بل يتعمد أن يراه الناس كذلك وهم فى حالة وعى كامل . وفى هذا الأسلوب الصينى للتمثيل وجد بريخت مبتغاه ، ورأى فيه أساساً صالحاً لمسرحه الملحمى المنشود . وبعد عودته من موسكو وصف بريخت تفصيلاً أسلوب ماى لان فانج فى أول مقالاته عن التغريب ، حيث أوضح أنه ينبغى على الممثل أن يظهر للمتفرجين كما لوكان يقف على خشبة المسرح بمحض الصدفة ليصف لهم حادثة ما . وعليه أن يتذكر دائماً ردود فعله الأولى عن الشخصية التى يمثلها ، وأن يظل يقدم الحادثة من وحيها . ويجب عليه كذلك أن يرى الشخصية من زاوية اجتماعية نقدية ، ومن ثم فعليه أن يقدم للمتفرج وجهة نظره الشخصية ، وأن يعامل القصة التى يمثلها لا على أنها إنسانية عامة وخالدة بل بوصفها حادثة تاريخية فردية . وقعت وانصرفت وانتهى أمرها . وصفوة القول فعلى الممثل أن يفعل مايفعله الممثل الصينى ، أى أن يقف فى حدود المسافة الواقعة بين الجمهور والدور الذى يؤديه . وأن يحتفظ دائماً بهذا الجمهور خارج هذه الحدود . ويصده عن محاولة الدخول حتى لايفقد وعيه أو يستغرق فى الأحداث والشخصيات . ومواصفات هذا الممثل الذى يريده بريخت تجمع بين معانى مصطلح شكلوفسكى الشكلى وطريقة التمثيل الصينية كما رآها بريخت فى موسكو .

وكان **شكلوفيسكى** قد اقترح فى عام ١٩١٧ وسيلة التغريب بالصورة التى سبق أن ألمحنا إليها فى مقال له بعنوان «**الفن كحيلة بارعة**» ، وذلك لكى يوضح تحول المفهوم العادى أو المألوف أو حتى الأوتوماتيكى إلى مفهوم خاص له تأثير شاعرى ورؤية إبداعية . ولقد طبع هذا المقال عدة مرات ، ونشر فى كتاب **شكلوفيسكى** «**فى نظرية النثر**» الذى نشر فى

موسكو فى عام ١٩٢٥ ولايزال يعد أحد المراجع الرئيسية فى المدرسة الشكلية الروسية . ويمكن القول إنه حتى فى السنوات الأولى لسيادة الواقعية الاشتراكية فى روسيا السوفيتية لم يكن مفهوم التغريب الشكلى كما شرحه **شكلوفسكى** قد اختفى أو نسى . وهو تغريب يدل على عملية جمالية صرف ، كتلك التى تحدث عنها شيلى ، والتى أخذ بها الكثيرون بعد ذلك ومنهم شوبنهور وإليوت . ولكن **بريخت** كعادته يحاول أن يجعل من الفكرة المستعارة من غيره فكرته هو ، وكأنها من ابتداعه . ولقد تم له ذلك عندما أعطى لهذه الفكرة تفسيراً جديداً ؛ فقد نزع عنها رداء الرومانسية الجمالية ، وطبقها على المجتمع الإنسانى كافة .

وعلى أية حال لايقبل ديميتز نظرية الاشتقاق الروسى لكلمة «التغريب» البريختية ، ويقول إن **بريخت** قبل زيارته لروسيا عام ١٩٣٥ وفى ملاحظاته على «**أوبرا بثلاثة قروش**» فى عام ١٩٢٩ و «**الرجل هو الرجل**» فى عام ١٩٣١ ، استخدم الصفة **befremdlich** ، بمعنى «غريب» أو «مغرب» ، والاسم **Fremdheit** بمعنى «الغرابة» أو «الاغتراب» ، وذلك لكى يصف أسلوبه المسرحى الجديد . وكل ما خرج به بريخت من رحلته الروسية وسماعه للمصطلح الشكلى هو تدعيم فكرته دون أن يكون لهذا المصطلح دور الإلهام أو يكون مصدر الاشتقاق . ويشير ديميتز إلى أنه فى عام ١٧٤٠ كان الناقد السويسرى الألمانى **برايتينجر** **J. J. Breitinger** قد دعا إلى ضرورة أن يخفى الشاعر الحقيقة فى قناع غريب كل الغرابة ، وشفاف كل الشفافية فى آن واحد **(ganz Fremde aber durchsichtige Maske)**

وخلاصة آراء ديميتز أن كلمة التغريب البريختية لها سوابق فى أرضية الثقافة الألمانية نفسها ، ولم تك هناك حاجة لاستيرادها من الخارج .[٢٨]

وهناك من يربط مسرحيات **بريخت** الملحمية بتمثيليات «هانس زاكس» (١٤٩٤ ـ ١٥٧٦) الكرنفالية ، المسماة «**تمثيليات أربعاء الرماد**» **Fastnachtspiele** التى تجمع بين عبادات الربيع والخصوبه الوثنية من جهة ، وأعياد الديانة المسيحية من جهة أخرى ، إذ كانت تقام فى أعياد يتم فيها تقديم لوحات حية فوق العربات . وربما نشأت التمثيليات الكرنفالية الأولى من تعديل وتبديل فى دور التعليق على هذه اللوحات بتدخل القائمين بها أنفسهم وقيامهم بشرح مايعرضون ، على نحو مايحدث فى المسرح الملحمى الحديث . أضف إلى ذلك أن الميل للخيال الفلسفى عند بريخت يربطه برجال عصر التنوير ، وفى مقدمتهم **سويفت** و **فولتير** و **مونتسكيو** . أما العلاقة بين **بريخت** وسلفه الألمانى العظيم **ليسنج** فلا تحتاج إلى توضيح . وينقلنا **بريخت** ـ كما فعل رواد عصر التنوير ـ فى مسرحياته إلى مناطق العالم الجديد أو المعاد اكتشافه ، مثل الهند والصين ومنغوليا واليابان .. الخ . وفى مثل هذه المناطق تكون الفكرة الفلسفية للمسرحية قد قطعت شوطاً بعيداً فى التحرر من قيود المألوف المعتاد ، ولبست رداء «الأمثولة الشعبية» . وهذه كلها طرائق سبقه إليها ـ كما أسلفنا ـ رواد عصر التنوير فى المسرح وفى غير المسرح . وإذا كان **بريخت** يطلق على مسرحه الملحمى صفة «مسرح عصر العلم» فإن هذه التسمية نفسها تذكرنا بعصر التنوير . وفى كثير من النقاط نجد **بريخت** ينطلق فى نظريته الملحمية من كتاب ليسنج «**دراماتورج** **هامبورج**» ، وكذا من الرسائل المتبادلة بين جوته وشيلر حول العلاقة بين المسرح والملاحم ، وجدير بالذكر هنا أن مجلة نسائية سألت **بريخت** ذات مرة عن أكثر الأعمال تأثيراً[٢٩] فيه فأجاب «الإنجيل ... **لاتضحك !**» . والإنجيل هنا يعنى ترجمة مارتن لوثر الألمانية له فى إبان عصر التنوير الذى نتحدث عنه .

يقول **بريخت** من جهة أخرى إنه لايعرف الكثير عن المسرح اليابانى ، باستثناء عدد من الصور التى التقطت خلال عرض بعض المسرحيات اليابانية ، وباستثناء عدد من الأخبار التى تشير إلى أن هذه المسرحيات قد أريد لها أن تعرض خلال اثنى عشرة ساعة ، وأن الأعلام الصفر ترفع قبل المشاهد التى تصور الغيرة ، فى حين ترفع الخضر منها قبل المشاهد التى تصور الغضب المفاجىء . ثم يشير بريخت إلى قاعة عرض طوكيو التى يشربون فيها الشاى ويدخنون ، ويؤكد أن هذا المسرح يشكل بالنسبة إليه نموذجاً مهما . ويميل **بريخت** بطبعه إلى النظام والطاعة ، وهذا ماقاده إلى الماركسية من جهة ، وإلى حضارة اليابان (الساموراى) من جهة أخرى . فأوبرا «**الذى قال نعم** ، **والذى قال لا**» ، تقوم على أساس من مسرحية **النو** **No** اليابانية بعنوان «**تانيكو**» **(Taniko)** بترجمة **آرثروالى** **Arthur Waley** . أما أهم مسرحياته التعليمية «الإجراءات المتخذة» **فهى** أيضا من أصل يابانى . كما أن ترجمات والى للشعر الصينى قد أحدثت تأثيراً كبيراً فى بريخت الشاعر والمؤلف المسرحى ، بل والمنظر أيضاً ؛ إذ عارض بعض الأشعار الصينية فى قصائده ، وراح فى إحداها يقص حلماً رأى نفسه فى اثنائه فى عالم الموتى بصحبة بوتشوى **Po Chui** وتوفو **Tu Fu.** ودانتى وفولتير وشكسبير ويوزيبيديس وأوفيديوس .

وفى عام ١٩٢٧ كان **بول كلوديل** **Paul Claudel** قد غادر طوكيو بعد أن شغل منصب السفير الفرنسى هناك لمدة ستة سنوات . وسأله **رينهاردت** أن يكتب له عرضاً مسرحياً أو فيلماً يمكن أن يعرض بمصاحبة موسيقى **ريتشارد شتراوس** . وهكذا ولدت فكرة الأوبرا المشهورة «**كريستوف كولومب**» **(Christophe Colomb)** .

وحين رفضها **رينهاردت** تسلمها ووضع لها الموسيقى صديق **كلوديل** ومعاونه المنتظم **داريوس ميلو** **Darius Milhaud** ، ونشرت فى عام ١٩٢٩ ، وعرضت لأول مرة فى أوبرا برلين فى عام ١٩٣٠ . ويقول **كلوديل** فى المقدمة إن هذه الأوبرا تبدو كأنها كتاب يفتحه المرء لكى يحكى المحتوى للجمهور الذى من خلال الجوقة يحاور الممثلين الحقيقيين للقصة . فالجوقة تربط نفسها بهؤلاء الممثلين ومشاعرهم ؛ **فهى** تؤيدهم بنصائحها . وتقترب هذه الأوبرا من القداس الكنسى الذى يشترك فيه الجمهور بلا توقف . وهنا تشابه واضح مع مسرحيات النو اليابانية ، حيث الممثلون يتوجهون بالخطاب مباشرة إلى الجمهور ، وحيث الجوقة تقطع الأحداث لتعلق عليها ، كما تتحدث إلى الجمهور وتنوب عنه على منصة العرض . وهذه الجوقة اليابانية تذكرنا بالجوقة الإغريقية ، لأنها ـ مثلها ـ تتمتع بموقف متميز ؛ فلها من صفة الجماعية ما يجعل لكلامها ثقل التجرد والموضوعية . ومن ثم ترد على لسانها المثل الأخلاقية والأحكام العامة التى يريدها المؤلف . وهذه المسرحيات اليابانية المولودة فى أحضان الديانة البوذية ظلت محتفظة بلون الطقوس

الدينية ، واستطاع كلوديل وهو يحاكيها أن يربط بموهبته الخلاقة بين هذا اللون والاتجاه المميز لعصره ، أى كسر الإيهام المسرحى . والجدير بالذكر أن أوبرا «**كريستوف كولومب**» قد عرضت بمصاحبة شرائط سينمائية وعناوين جانبية ، وباستخدام جهاز العرض (البروجيكتور) . ويقال إن أحد المتفرجين فى ليلة الافتتاح صاح باسم «بيسكاتور» ليذكرنا بالمسرح الملحمى . ولقد واكب هذا العرض بواكير مسرحيات **بريخت** التعليمية الملحمية ، ولكننا نجده فى مسرحية «**الاستثناء والقاعدة**» المتأخرة يعود ليحاكى النمط اليابانى الذى نتحدث عنه .

وإذا كنا من قبل قد أشرنا إلى أن الهجوم الراديكالى على الإيهام المسرحى فى التمثيل قد جاء من إيطاليا الفاشية ، حيث كان **بيراندللو** قد شرع فى عملية تشريح للممثل المسرحى نفسه . فإننا نعود هنا إلى التذكير بأن هذا الهجوم البيراندللى قد غزا ألمانيا فى إبان مطلع شباب **بريخت** . ففى عام ١٩٢٤ قدم المخرج الألمانى رينهاردت ـ أستاذ **بريخت** ومثله الأعلى ـ مسرحيته «**ست شخصيات تبحث عن مؤلف**» المكتوبة فى عام ١٩٢١ . وفى عام ١٩٢٥ فقط قدمت ست مسرحيات بيراندللية بترجمات ألمانية ، وأخرج إحداها **بيرتولد فيرتل** **(Bertold viertel)** وقامت بدور البطولة فى أخرى هيليني فيجل ـ زوجة **بريخت** فيما بعد . ثم قام **بيراندللو** نفسه مع فرقة «تياترو روما للفن» بزيارة لألمانيا ، حيث عرضت ثلاث مسرحيات له بالأصل الإيطالى ! وهناك من يقول بأن **بريخت** هو تطوير ماركسى **لبيراندللو** . ففى مسرح الأخير يقفز الممثل خارج دوره كثيرا ، ويتطلب المسرح البيراندللى ممثلا لايكون بالسليقة ممثلاً ، بل ينبغى عليه أن يكون قادرا على أن يحلل فى برود شديد مشاعره الخاصة ، وأن يرى الشخصية التى يمثلها من الداخل ، وفى هذه الحالة يبدو التمثيل وكأنه ليس تمثيلاً .

ويتم التدريب على أسلوب التغريب فى التمثيل عند **بريخت** بوسائل ثلاث : أولاها الحديث بضمير الغائب لا المتكلم ، وثانيها نقل الأحداث بالزمن الماضى لا المضارع ، والثالثة قراءة الدور جنباً إلى جنب مع التعليقات والملاحظات المصاحبة له . على أن وسائل التدريب هذه تمتد بتأثيرها إلى التمثيل الفعلى فى العرض المسرحى . فالوسيلتان الأولى والثانية تمنحان الممثل إمكانية أن يراعى مساحة الابتعاد المطلوبة للحيلولة بينه وبين الاندماج فى الشخصية . أما الوسيلة الثالثة فهدفها أن تجعل الممثل يباشر عملية نقدية تستهدف دوره نفسه . وعلاوة على ذلك كان **بريخت** يسمح للممثلين فى أثناء التدريبات بالتعبير عن ملاحظاتهم الخاصة ، على أن يعمل بمدلول هذه الملاحظات أثناء العرض ولو لم ينطق بها الممثل . أما الأداء بالزمن الماضى فيجعل الممثل يلتفت بذهنه إلى الخلف دائما فيراعى ماسبق أن قاله . وهكذا يقترب عمل الممثل من عمل المؤرخ الذى عليه هو أيضاً بطبيعة الحال أن يحفظ نفسه على مبعدة من الأحداث والمواقف التى وقعت ، وعليه تقع مهمة روايتها دون التورط فيها . التمثيل عند **بريخت** إذن يعنى سرد الحكاية المسرحية . وفضلاً عن ذلك فهو يرى أن مشاهدة التمثيل كالتمثيل ؛ أى أن المشاهد كالممثل ، يلعب أيضاً دور المؤرخ ، ومطلوب منه أن يظل على مبعدة مما يشاهد ، أى من الحكايات المؤرخة أمامه على خشبة المسرح . ذلك أنه إذا كان التطور والتقدم ، أى التغير المستمر ، هو سمة الحياة بعامة ، وحياة عصرنا بخاصة ، فإن على المؤلف والممثل ، وكذا المشاهد ، أن يؤرخوا الأحداث والأشياء ، أى أن يجعلوا منها مواقف قابلة للاستيعاب فى إطار تاريخى مناسب . وهذا المنهج التاريخى **(Historisierung)** فى تصوير الأحداث والأشياء والشخصيات هو تعبير آخر عن مفهوم التغريب البريختى . ومن الملاحظ أن **بريخت** لا يكاد يرى فرقاً بين عمل كل من المؤلف والممثل والمشاهد ، حتى إنه يطلب من الممثل أن يعلم دوره للآخرين ثم يجلس ليشاهد كيف يؤدونه . وياحبذا لو أدى دوره أحد ممثلى الكوميديا ، فعندئذ يستطيع الممثل البريختى أن يكون مشاهداً ناقداً وساخراً ، أى ممثلاً ناجحاً فى المسرح الملحمى .

وفى رأى بريخت أن التغريب ظاهرة حياتية نمارسها يومياً دون أن ندرى . فبالتغريب يعى الإنسان مختلف الظواهر ، ويعمل على مساعدة الآخرين لكى يفهموها ، متبعاً نفس الوسيلة . ويستخدم التغريب كأداة للتعلم فى المحاضرات والمؤتمرات . إنه فى بساطة ـ الأسلوب الذى يرمى إلى تحويل الشىء العادى المطروح أمامنا بصفة مستمرة إلى شىء فريد له خصوصية ، كأننا نراه لأول مرة ، فيسترعى الانتباه الآن ، ويستوجب إعادة النظر والبحث والفحص من جديد وبأسلوب فريد . والشىء البديهى يبدو بفضل التغريب غامضاً ومحتاجة إلى الشرح والتوضيح ، ولكنه بفضل التغريب أيضاً يصبح مفهوماً على نحو أوضح ، إذ يتم استيعابه من جوانبه كافة ، بعد أن ألقى الضوء على بعض الجوانب الخفية أو المهملة . وبعبارة أخرى نحن ننبذ التصور الشائع الذى يزعم أن هذا الشىء أو ذاك لايحتاج إلى إيضاح ، وبذلك نجعله يظهر وكأنه فريد ومتميز ، ومن ثم نكسب انتباه الآخرين . ولهذا السبب كثيرا مانبدأ أحاديثنا بأسلوب تغريبى فنقول مثلاً : «هل نظرت يوما بانتباه إلى ساعتك ؟» ، أو «هل سرت يوماً ما على قدميك ؟» ، أو «هل مضغت الطعام ذات مرة بأسنانك ؟» . فالسؤال عن مثل هذه الأشياء المألوفة والبديهية يعنى أننا نريد القول إنها فى هذه المرة تظهر أمامنا على نحو غير مألوف ، أى أننا بذكرها والسؤال عنها نرمى إلى معنى خاص ينبغى الالتفات إليه . أفليس هذا هو الأسلوب المتبع فى قاعات الدروس والمساجد والكنائس والمؤتمرات والمحافل ؟ على أن التغريب يتم أحياناً بالتظاهر بعدم الفهم ، ويهدف هذا التظاهر بطبيعة الحال إلى زيادة الفهم ، أى إلى نفى النفى . فتكديس الغموض أو تكويمه أكواماً فوق أكوام يسهل عملية إزالته دفعة واحدة ليحل محله الوضوح التام المصحوب بالدهشة والانبهار . ويمكن أن يحدث التغريب أيضا بتقديم صورة استثنائية شاذة للشىء على أنها هى النموذج الذى تقاس عليه بقية الأشياء . وهناك وسيلة أخرى للتغريب ، تتمثل فى فهم الشىء من خلال شىء آخر قد يكون مناقضاً له تماماً . ولهذا السبب تتكرر فى أحاديثنا دائماً عبارات مثل «إننى لا أعنى كذا .. بل» ، و «إننى لم أفرح ... بل حزنت حزناً بالغاً» ، وهكذا .

ولا يفوتنا أن التغريب البريختى لايرفض التقمص والاندماج رفضاً باتاً ، فهو يستخدم هاتين الوسيلتين بقدر ما يستخدمها الإنسان العادى وهو يقلد إنساناً آخر أو يحكى حادثة رآها أو طرفة شاهدها ويمثلها لنا . فهو يقلد بعض الحركات المضحكة لهذا الفرد أو ذاك . ومثل هذا الإنسان العادى لايفرض على من يشاهدونه أى نوع من أنواع الوهم ، مع أنه يتقمص الشخصية التى يقلدها ويندمج فيها إلى حد ما ، لكى

يتمكن من استيعاب سلوكها .

ولعلنا الآن أكثر استعداداً لتفهم وظيفة الراوية فى المسرح الملحمى بصفة عامة ، ومسرح بريخت بصفة خاصة . فهمتها الرئيسية هى إحداث التغريب . ففى مسرحية وايلدر «مدينتنا» ، يقوم الراوية بثلاث وظائف ، أولاها أنه مدير المسرح ، فهو يخاطب الممثلين والجمهور ؛ وثانيها أنه يشترك فى أحداث المسرحية الداخلية ؛ أما الوظيفة الثالثة ـ وهى الرئيسية ـ فهى أنه يربط ـ بوصفه الراوى ـ بين الأحداث ويسد الثغرات . وفى مسرحية **تينيسى ويليامز** بعنوان «**مجموعة الوحوش الزجاجية**» يخاطب الراوية جمهور المتفرجين قائلا : «أنا الراوية فى المسرحية التى سأقوم أيضاً بدور آخر فيها» .(٣٠) فمن الواضح إذن أن الراوية فى مسرحيتى وايلدر و**تينيسى ويليامز** يلعب دور همزة الوصل الدرامية بين الخشبة والصالة ، ويجعل للجمهور صفة المشارك فى العرض المسرحى ، لا المستهلك فقط . بيد أنه من الملاحظ أن بعض المؤلفين لايستفيدون من شخصية الراوية على نحو صحيح ؛ فنجده عندهم مجرد فرصة متاحة لإظهار المهارة فى استخدام حيلة مسرحية محببة . أما **بريخت** فقد أراد بالراوية توسيع حدود المسافة الجمالية والقضاء على أية فرصة للاندماج من جانب الممثلين أو المتفرجين . ومع كل الجهد المبذول من جانب بريخت للقضاء على الاندماج العاطفى خذله الناس وتعاطفوا مع بعض شخصيات مسرحه التى ألفها وأخرجها بنفسه أو أشرف على إخراجها وقدمتها فرقته الشهيرة «**برلينر إنسامبل**» . والمثل الصارخ على ذلك مسرحية «**الأم شجاعة**» غير أن هذه النقطة تحتاج إلى بحث مفصل نزمع نشره قريباً عن الدراما بين التطهير الأرسطى والتغريب البريختى .

• هوامش

(١) «Brecht On Theatre, the Development of an Aesthetic,» edited and translated by John Willetti, Hill and Wang-New York, Eyre Methuen-London 1964, thirteenth printing 1977, p. 233.

هذا وفى حالة عدم إشارتنا إلى هذه الطبعة فإن ذلك يعنى أننا اعتمدنا على الكتاب التالى : «برتولد بريخت : **نظرية المسرح الملحمى**» ، ترجمة د. جميل نصيف . منشورات وزارة الإعلام العراقية . سلسلة الكتب المترجمة ١٦ . بغداد ١٩٧٣

(٢) Hans Egon Holthusen; «Brecht's Dramatic Theory» pp. 106-116, in «Brecht. A Collection of Critical Essays»; ed. Peter Demetz, Prentice-Hall, Inc. Englewood Cliffs, N. J. U. S. A 1962.

هذا وسنشير فى الحواشى التالية لهذه المجموعة من الدراسات المهمة اختصاراً كما يلى : ـ

B. C. C. E.

(٣) John Willett; Theatre of Bertolt Brecht. A Study From Eight Aspects; Methuen-London 1959, 3rd. ed., University Paperbacks 1967, pp. 165 ff.

(٤) Eric Bentley; «On Brect's » «In the Swamp»; «A Man's A Man», And «Saint Joan of the Stockyards», pp. 51-58 in B. C. C. E.

(٥) Peter Demetz; Introduction, P. 15 in B. C. C. E.

(٦) Heinz Politzer; «How Epic is Bertold Brecht's Epic Theatre?», pp. 54-72 in «Modern Drama. Essays in Criticism», ed. Travis Bogard-William. Oliver, Oxford University Press 1965, reprint 1971.

(٧) Edward Bullaugh; «Physical Distance as a Factor in Art and an Aesthetic Principle», British Journal of Psychology, V (1912-1913), p. 98.

(٨) عن ارتباط نشأة الدراما بالألعاب الرياضية وفكرة المباريات انظر : د . أحمد عتمان : «**المهانة والبذور الدرامية فى قرانا الشعبية على ضوء معطيات المسرح الإغريقى**» ، مجلة «البيان» الكويتية عدد ١٨٤ (يوليو ١٩٨١) ص ٤٣ ـ ٥٣ .

(٩) قارن د . أحمد عتمان «شوقى بين الخلفية الكلاسيكية والمسألة الوطنية فى مسرحية قمبيز» مجلة «الشعر» القاهرية عدد ١٧ (أكتوبر ١٩٧٩ ص ٦٢ ـ ٧٧)

(١٠) S. L. Bethell; Shakespeare and the popular Dramatic Tradition, London 1944, passim.

(١١) أنظر د . أحمد عتمان : **المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم** . دراسة مقارنة . الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٨ ، ص ١٧٩ ومابليها .

(١٢) Anne Righter; Shakespeare and the Idea of the play, London 1962, pp. 32-55.

(١٣) تعالج موضوع كليوباترا فى التاريخ والمسرح بشىء من التفصيل فى كتاب بعنوان «كليوباترا وأنطونيوس . دراسة فى فن بلوتارخوس وشكسبير وشوقى» . وهو على وشك الصدور من «المركز العربى للبحث والنشر»

(١٤) راجع د . أحمد عتمان : «**المصادر الكلاسيكية لمسرح شكسبير . دراسة فى مقومات الكتابة الدرامية إبان العصر الإليزابيثى**» ، مجلة «عالم الفكر» الكويتية ، المجلد الثانى عشر عدد ٣ (أكتوبر ـ نوفمبر ـ ديسمبر ١٩٨١) ص

(١٥) J. L. Styan; Drama, Stage and Audience, Cambridge University Press 1975, pp. 182 ff.

(١٦) Ernst Schumacher; Piscator's Political Theater, pp. 95-6 in B. C. C. E.

(١٧) أنظر كتابنا المشار إليه فى حاشية رقم ١١ ص ٩٦ ومابليها .

(١٨) Nouveau Pretextes (Paris 1930), P. 19.

(١٩) Holthusen, Op. cit., p. 110.

(٢٠) تعد مسرحية «الرهائن» للدكتور عبد العزيز حمودة (مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٨١) من أحدث وأبرز المسرحيات العربية التى تجمع بين الكثير من الاتجاهات والوسائل الهادفة لكسر الإيهام المسرحى ، ففيها نجد الملامح البيراندللية جنباً إلى جنب مع السمات البريختية المميزة ، بالإضافة إلى التأثير الإليزابيثى وبصمات المسرح الأمريكى المعاصر . هذا وقد عرض طلبة المعهد العالى للفنون المسرحية بالكويت هذه المسرحية (يناير ١٩٨٢) بنجاح وبإخراج الأستاذ أحمد عبد الحليم . ولوحظ أن المؤلف يحاول منعنا من الاستغراق فى الوهم المسرحى دون جدوى .

(٢١) استكمالاً لهذه الدراسة التى بين أيدينا تعد بحثاً بعنوان «بريخت بين التطهير الأرسطى والتنوير الذهنى» نقارن فيه بين «الملحمة» و «التراجيديا» .

(٢٢) Oscar Büdel; Contemporary Theater and Aesthetic Distance, pp. 59-85, esp. p. 75 n. 53 in B.C.C.E.

(٢٣) Siegfried Melchinger ; Theater der Gegewart, Frankfurt-M. Hamburg 1956, pp. 163 f.

(٢٤) وجدير بالذكر أن جان بول سارتر يربط بين بريخت والتراجيديا الفرنسية الكلاسيكية فى المقال التالى :

Jean Paul Sartre, «Brecht et les Classiques», World Theater VII (1958), pp. 11-14.

(٢٥) Holthusen; op. cit., p. 109

(٢٦) Ronald Gray; Brecht the Dramatist, Cambridge University Press 1976, reprint 1977, pp. 74-78.

(٢٧) انظر الدكتور محمد فتوح أحمد : «الشكلية ... ماذا يبقى فيها؟» مجلة «فصول» القاهرية ، المجلد الأول ، العدد الثانى (يناير ١٩٨١) ص ١٦٠ ـ ١٦٧

(٢٨) Demetz; op. cit., p. 3n.1

(٢٩) انظر د . عبد الغفار مكاوى : المسرح الملحمى ، دار المعارف (كتابك ١٠) القاهرة ١٩٧٧ . وراجع أيضاً د . منى سعد أبو سنة : «**الاغتراب فى المسرح المعاصر من خلال مسرح بولولد بريشت**» ، مجلة «عالم الفكر» الكويتية ، المجلد العاشر ، العدد الأول (إبريل ـ مايو ـ يونيو ١٩٧٩) ص ١٤٧ ـ ١٧٤ وقارن

Paul Merchant; The Epic (The Critical Idiom 17), Methuen and Co. Ltd. 1971, reprint 1977, Passim esp. pp. 71 ff.

(٣٠) وهذا ماتفعله جيزيل فى مسرحية «الرهائن» للدكتور عبد العزيز حمودة ، المشار إليها فى حاشية رقم ٢٠ .

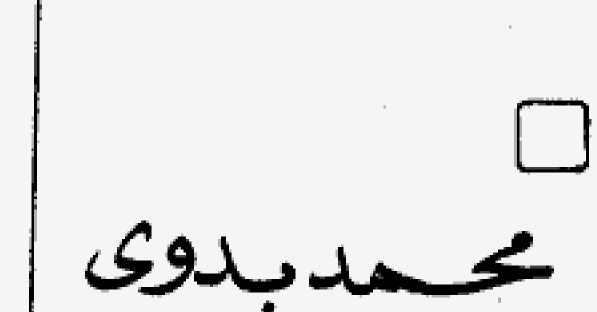
«تلك الأرض التى وعدناها ، لن يكون من نصيبنا أن ندخلها ، وستدركنا المنية ونحن فى التيه ، ولكن لعل رغبتنا فى دخولها ، لعل إلقاء التحية عليها من بعيد هو خير مايميزنا بين أبناء عصرنا ..»

ماثيو أرنولد

تجليات التغريب



قراءة فى سعدالله ونوس



١ ـ ١

الظاهرة اللافتة فى الإبداع العربى الحديث ، والمسرحى بخاصة ، هى تراجع الذات الفردية تاركة موضعها للذات الجماعية . وتراجع الذات فى وضعية اجتماعية ما ، هو قرين الدخول فى لجة الصراع الأرحب ، صراع الكتلة والكتلة ، والجماعة والجماعة ، والفئة والفئة ، حيث تتراجع العناصر البسيطة ، ويصبح التعقد والتشابك هما القانون . ويضحى الطموح إلى صياغة رؤية جماعية عبثا ثقيلاً ، ليس أكثر منه ثقلاً إلا الطموح إلى اتخاذ سمت «المعلم» لهذه الجماعة . آنذاك ينتقل الفنان صائغ الرؤىء إلى ذرى المعلم الفيلسوف ، والممارس السياسى ؛ أى يضحى بديلا من المصلح الاجتماعى والنبى فى العصورة الغابرة .

وتراجع الذات الفردية يومىء ـ إذا ما استقرأنا دلالاته ـ إلى أن ثمة هموماً جديدةً تطأ الساحة الثقافية ، منتزعة من سابقتها مشروعية الوجود . وحين تتراجع الرومانسية المغرقة فى هموم ذاتية ضيقة ، وبشحب وهج الفردى والميتافيزيق الفج ، فإن ذلك إذ يعنى سيادة هموم جديدة ، فهو يشير فى الوقت ذاته إلى حركة اكتملت أو هى فى طريقها إلى الاكتمال ، وصارت تفعل فعلها فى بنى المجتمع ومؤسساته . وبإمكاننا أن نرى فى تاريخ العرب الحديث جدلية سقوط وقيامة ، منذ ولج هذا الوطن العصر ، مصطدماً بقوى الاستعمار الغازية التى استهدفت سوقه الوطنية ومقدراته وهويته القومية على السواء . لقد غرق هذا الوطن فى صدامات كثيرة ، محاولاً أن ينجز تحرره من ربقة الاستعمار ، وأن يؤكد هويته القومية التى اهتز تماسكها بسبب محاولات التطويق والنفى.ولكن الملمح الأساسى فى صيرورة هذا المجتمع هو تذبذبه بين عاملى التغيير واللا تغيير[١] ، على نحو يرجح اتجاه هذا العامل الأخير ، بحيث تظل البنى المجتمعية تموج بتمرد عاجز ، غير قادر على التغيير الجذرى والكلى . ومن هنا فإن (التشكيلة الاقتصادية الاجتماعية العربية ، وإن كانت تومىء إلى سيادة نمط إنتاجى محدد ، تختلف كثيراً عن بنى أخرى ، وبخاصة البنية الاجتماعية فى أوربا ؛ فقد كان التطور التاريخى هناك تطوراً نقياً فى مجمله ؛ أما التطور الذى حدث فى بلاد العالم العربى فهو تطور خاص ، يتسم بتداخل الحقب التاريخية ، وتجاور القيم وأنماط السلوك ، دون تفاعل خصب وصحى يولد الجديد ، ويخلق التجانس والاتساق بين القيم)[٢] . هذه التشكيلة تعنى أن النمط السائد يخلق صيرورة تاريخية تعتمد لا على تراكم رأس المال ، كما حدث لشقيقتها الأوربية ، بل على تحقيق استهلاك هذا الرأسمال وتصريفه عن طريقين : أولهما تصريف مباشر عن طريق غرس القيم الاستهلاكية ومجتمع الرفاهة ويوتوبيا الفردوس الأرضى ؛ وثانيهما تصريف غير مباشر ، كاستيراد أدوات إنتاجية تقنية لايحتاج إليها المجتمع ، ولا هى تطور قواه الإنتاجية . وحين يتطور هذا النمط من الاستهلاك ، ويتجذر فى تربة المجتمع ، فإن ذلك معناه خلق آليات جديدة للتصريف السلعى ، على نحو يركز الثروة فى إيدى أقلية اجتماعية ترتبط بنيويا بدورة الرأسمال فى الدول الرأسمالية الأم .

إن آلية النمط الإنتاجى الرأسمالى فى دول العالم المتخلف والعالم العربى ، تكرس غياب معيار ثابت لقياس التراتب الاجتماعى . وإذا كانت البنية الاجتماعية تخلق تهوشاً اجتماعياً وثقافياً ، فتختلط الوجاهة الموروثة مع معايير الإنتاج الحديث ، وتبدو الأوضاع الاجتماعية Social Status متذبذبة وموزعة بين تأثير الموقع فى منظومة الإنتاج الحديث والوزن السياسى والإيديولوجى الموروث عن المكانة القديمة ، فتتعدد الثقافات وتتجاور القيم دون تفاعل – فإن المحصلة الطبيعية لذلك كله ، تتمثل فى هشاشة الأنساق الفكرية وتعددها ، وضآلة التأثير السياسى للأشكال المنادية بالتغيير.

ومن هنا تنجح وسائل الإيدلوجية السائدة ، فى إضفاء صفة الديمومة على الوضعية الإنتاجية والطبقية ، بحيث تبدو البنى المجتمعية المتخلفة وكأنها تمتلك استمرارية تاريخية ، وعلواً مفارقا لقوانين التحول ؛ وتبدو الدولة وكأنها محض وسيط بين النفى ونفيه . ولذلك تظل تيارات التغيير أشبه بنهر تحتى غير قادر على إحداث التغيير الجذرى .

وإذا كانت طبيعة النمط الرأسمالى العربى تميع معيار التراتب الاجتماعى وتقنعه ، فهى أيضاً تخلق انشقاقاً طبقيا يتمثل فى بروز شريحة طبقية تتضاد مصالحها الاقتصادية مع مصلحة الأقلية المرتبطة بحركة الرأسمال الدولى ، على نحو يجعل مصالح الفئات الأخرى تلتقى معها آنيا . لكن التقاء المصلحة الاقتصادية لهذه الشريحة المنشقة يحدد فى « فترة مابعد الاستعمار العسكرى » الأفق الثورى لها ، ويجعل منها مجرد قوة من قوى التغيير ، لاقائدة هذا التغيير . وبرغم أن قوى التغيير فى المجتمعات العربية تضم عدداً من الفئات والقوى المتباينة فى مواجهة قوى استمرار التخلف وتكريسه ، فإن الأمر لايعدو أن يظل فى مستوى التمرد أو إرهاصات التغيير . ويمكن للباحث فى بنى المجتمعات المتخلفة أن يربط بين تدنى قوى الإنتاج ونكوصها أحياناً ، وجمود أبنية الوعى من ناحية ، وهشاشة الأنساق السياسية الطامحة إلى التغيير من ناحية أخرى . ومن هنا يبرز دور المثقف العضوى بالغ الأهمية ؛ وهو الدور الذى يتمثل فى الارتقاء بوعى قوى التغيير إلى مستوى الوعى بالواقع وحركته ومعوقات اندفاعه ، ومن ثم فهم آلية تغييره .

وإذا كان وعى الفنان العربى الحديث بواقعه قد تواقت مع وعيه بدوره فى دفع هذا الواقع عن طريق إدراكه جماليا ، ومن ثم منح تعقده وتشابكه تنظيما يتيح تكشفه ، فإن أحد عناصر وعى هذا الفنان تكمن فى إدراك الواقع بوصفه – **أولا** – تشكيلة اجتماعية ، ذات خصائص انتاجية وطبقية خاضعة لقانون التطور التاريخى ، **وثانيا** – بتصادم قيم هذه التشكيلة مع قيم العصر التى تنزع نحو الانتصار على كل أشكال القهر والقسر البشريين ، **وثالثا** – بضرورة دفع حركة هذا الواقع إلى أمام بحيث يستطيع المجتمع العربى أن ينجز المهمات التاريخية المنوط به إنجازها . لنقل إن وعى الفنان العربى المجدد بواقعه يتمثل فى إدراك هذا الواقع بوصفه بنى متراكبة لايمكن اقتناص معرفتها إلا من خلال وسائط جديدة ، تكون قادرة على احتواء الواقع بتراكبه ورحابته ؛ ومن ثم يضحى تبسيط هذا الواقع بوضعه فى كيفيات جمالية تنحو منحى التبسيط ضرباً من الخلل فى النظر . وإنما يضحى إدراك الواقع جمالياً أمراً ممكناً حين يوفق الفنان إلى طرائق التشكيل ، القادرة على احتوائه ، ومن ثم الإجابة عن المعضلات التى تواجهها القوى الطامحة إلى تغيير هذا الواقع ولذلك لن يكون هذا الفن محض تسجيل وثائق حرفى لنثر مفردات الواقع الخفل المتبددة ؛ لأن قصر « الفن الطامح لاحتواء الواقع » على التسجيل يعنى العجز عن اقتناص التاريخى الفاعل القادر على صياغة وهذا يعنى الغرق فى ركام جزئيات الواقع ، والولع بوصفه فى تبدده وهو خلل فى فهم القوانين التى تسير هذا الواقع وتفعل فيه . ومن ناحية أخرى فإن قصر الفن المجدد على التحريض اللاهث خلف تأثير لحظى يقود الفنان إلى الولع بالسطحى دون الكامن فى الأعماق ، فيجىء فنه معوضاً وهمياً عن الإحباط والعجز السياسى والاجتماعى . وفيما أرى فإن الفنان حين يعى فنه بوصفه أحد مستويات بنية اجتماعية وتاريخية محددة ، فإنه يكدح خلف صياغة رؤية تجمع مع الشهادة على الواقع ، إجابة عن معضلاته تبلور الجوهرى الفاعل فيه ، وتحرض على تغييره .

٢ – ١

وإذا كان الأدب ضرباً من النشاط الإنسانى الواعى ، الذى يجعل منه أحد صور الوعى بالذات الفردية والجماعية ، فإن المسرح يعد – وفقا لطبيعة نشأته أدواته – من أكثر الفنون الإنسانية قدرة على التأثير فى مشاهديه . ذلك بأن العرض المسرحى فى جانب من جوانبه احتفال طقسى ؛ وفى الاحتفال الطقسى يقوم الالتقاء الجسدى ، والاشتراك فى هدف المتعة ومواجهة الممثلين ، بخلق ضرب من ضروب الالتقاء الإنسانى ، على نحو ينتج تفاعلاً قلما يمكن إيجاده فى أى من الفنون الأخرى . ولقد أدرك الفنانون الثوريون هذه الحقيقة ، فعملوا على دفع أقصى مايمكن دفعه فيه من إمكانية التأثير عن طريق التغريب ، محاولين تحويل قاعة العرض إلى ملتقى للجدل الاجتماعى والفكرى والسياسى ، بحيث يخرج المشاهد من سلبيته ، ويشارك فى مناقشة مأساته ومأساة عصره ، وصولاً إلى الوعى بنفسه وطبقته وجماعته . وإذا كان التغريب Verfremdung هو تحويل المألوف إلى شىء غريب ، يحرك الذهن ، ويفجر السؤال ، فإنه لايعدو أن يكون وسيلة لاغاية ، ولم يكن **بريخت** يبحث عن إغراب استطيقى يبهر به جمهور مسرحه ؛ بل كان يرشح جبينه وهو يحاور تاريخ الإنسانية وتجارب الفن ، بحثاً عن وسائل تجعل من الفن سلاحاً فعالاً فى معركة الإنسانية ضد كل أشكال القهر[٣] لقد **فهم بريخت** غالباً بصورة رديئة للغاية ، فرفعه المحبون إلى ذرى سامقة ، واتهمه رافضوه بالتبسيطية والجفاف وخشية المغامرة . وبين التقديس والرفض الإيديولوجيين ، تحول الرجل إلى ساحة صراع إيديولوجى . وفى الصراع الإيديولوجى يكتسب القتل غيلة مشروعية الدفاع عن النفس .

وربما يرجع « مأزق بريخت » الذى يتمناه الكثيرون ، إلى أن الرجل كان حزمةً من توتر القلب والعقل ، وأن هذا التوتر الخلاق قد قاده إلى اتخاذ موقف المحتج على حضارة طبقة ترى أن عبقريته ترجع فى النهاية إليها . بيد أن هذا المقال لايطمح إلى أن يتصدى لدرس الإنجاز البريختى ، لأن بريخت لايمثل هما لكاتبه بقدر مايشكل « تلامذته العرب » هذا الهم . وجل مايحاوله هذا المقال هو أن يلج عالم واحد منهم : حدق فى بريخت دون خشية ، فجاء إبداعه متقلاً بقسمات واقعه سلباً وإيجاباً ؛ ولذلك لايتحدث هذا المقال عن بريخت إلا ضمناً . وفى تقديرى أن

فهم «بريخت» يرتبط بفهم الوضعية التاريخية التى عاش فيها فأجبرته على أن ينحاز إلى القوى التى رأى أنها هى القادرة على إنقاذ البشرية مما يثقلها ويعذبها . لنستمع إليه وهو يتحدث فى شعره عن هذا الفترة :

إنى أعيش حقاً فى أزمنة مظلمة
الكلمات البريئة خلت من المعانى ؛ والجبين الأملس
يعنى عدم الأحساس ؛ ومن يضحك
هو من لم يصل النبأ المروع إليه بعد .
ياله من زمان
يكاد يكون الحديث فيه عن الأشجار جريمة
لأنه يعنى السكوت على هذه الجرائم[٤] .

ومن هنا ، وضع **بريخت** على عاتقة مهمة الصعود بالبروليتاريا من مستوى الشعور بالتناقض مع البورجوازية ، إلى مستوى الوعى بذاتها ودورها فى التاريخ . (ولذا تخلى **بريخت** الشاعر عن الشعر ، **وبريخت** الفيلسوف عن الفلسفة والميتافيزيقا ، **وبريخت** المثقف عن متعة الثقافة ، لكى يهب نفسه للعمل المباشر الآمر الحيوى ..)[٥] عن طريق خلق معنى جديد للشاعر والفيلسوف والمثقف ، يتمثل فى اتخاذ سمت المعلم لمن يتبنى همومهم ، ويراهن على مستقبلهم .

لقد أدرك بريخت أن المسرح فى صيغته الأرسطية فن محافظ ، يتوسل بمواضعاته وتقاليده الجمالية الثابتة إلى تكريس القائم ، وتغريب المقهور عن همومه الحقيقة ، وكان الطريق إلى خلق مسرح ثورى ، يعنى تقويض الشكل التقليدى ، توطئة لتثوير مشاهديه وكان «التغريب» فى هذا الإطار ، محض وسيلة إلى غاية . ولذلك فإننى أرى أن الإصرار على أن الإنجاز البريختى يكمن فحسب فى تأصيل مفهوم التغريب ، هو ولع بالدرس الشكلى ، وانحراف بالمسرح الملحمى عن غايته ؛ لأن التغريب قديم فى المسرح الآسيوى ، كما يعترف بريخت نفسه[٦]،ولم يك بالجديد حتى فى ألمانيا إبان ظهور **بريخت** إن التغريب (يمكن توظيف مفهومه ووسائله لمناصرة أية قضية ... ضد أية قضية أخرى من جنسها أو مناقضة لها)[٧] .

٣ ـ ١

ودون التركيز على أراء كتاب المسرح العربى الحديث ، فيما يتصل بدور المسرح وأثره ، والبحث عن وسائل جديدة تحتوى تعقد الواقع وثراءه ، وتجعل من العرض المسرحى قناة يمر عبرها الوعى إلى المشاهد ، نحاول التوقف قليلاً لدى سعد الله ونوس ، الذى يبدو وعيه بالمسرح ـ على المستوى النظرى ـ حاداً للغاية ، حيث يراه حدثا اجتماعياً فى مستوى من مستوياته ، وأداة تثوير اجتماعى فى مستوى آخر . ولسوف نجد فى بياناته التى نشرها بعد مسرحيته الشهيرة «حفلة سمر من أجل ٥ حزيران» ، قدراً كبيراً من آرائه التى تتيح لنا أن نفهم كيف وعى المسرح ، طبيعة وأثرا ، وكيف وظف هذا الوعى[٨] .

يبدأ **سعد الله ونوس** بالجمهور ، فذلك فى رأيه المدخل الأساسى والصحيح للحديث عن المسرح ، مادام الفنان غير تقليدى ، ومادام يحلم بمسرح خاص ثورى يشارك فى خلق الوعى ومجاوزة تخوم المتعة المهدهدة الرخوة . إن البدء بالجمهور يقى الفنان الوقوع فى مهوى السكونية والجمود والرؤية الجزئية القاصرة لمشكلات المسرح العربى . ولذلك يرى ونوس أن عدم الاهتمام بالجمهور هو السبب وراء استمرار المشكلات والأزمات فى مسرحنا ، برغم كثرة المناقشات والمؤتمرات ومايصدر عنها من قرارات وتوصيات ، فى حين يظل الجديد فى هذا المسرح يبرق كومضات متقطعة فحسب ، لاتخلق تيار أو تكرس اتجاها .

وإذا سلمنا مع ونوس بأن المسرح ظاهرة اجتماعية ، فإن التركيز على الدرس الأدبى للنص ، أو النظر الجمالى فى تشكيل الأدوات والوسائط الفنية وبقية عناصر العرض المسرحى ، دون درس الجمهور وعلاقته بكل هذه العناصر مجتمعة ، يعد من قبيل التمويه والانحراف بالمسرح ودوره . ولذلك فإن البدء بالجمهور يعنى طرح مجموعة من الأسئلة ، تبلور الإجابة عنها كل القضايا الجوهرية فى المسرح . وأول هذه الأسئلة خاص بتحديد الجمهور الذى يتوجه إليه العرض . وهذا يعنى تحديد هوّية الجمهور الطبقية ، وصيرورته الاجتماعية ، وثقافته ومكوناته وهمومه وقضايا حياته . وبهذا يتحدد للفنان المسرحى الإطار الذى يتحرك فيه ، والقضايا التى تمثل هموماً حقيقية للمتفرجين الذين أضحوا فى منطقة الضوء . أما ثانى هذه الأسئلة فيتجه إلى تحديد المضمون الذى ينبغى طرحه ؛ فبعد أن حددنا الجمهور ، ووعينا تركيبه الطبقى والثقافى والقيمى والسلوكى ، يضحى الباب مفتوحاً أمامنا ، لكى نحدد مانود تقديمه إلى هذا الجمهور ، والهدف منه : أما السؤال الثالث الذى يكمل الصورة أمامنا ، فيحدده ونوس فى الإبداع المسرحى بوصفه علاقة بين طرفين ، هما الفنان والمشاهد . وهنا ينصب السؤال على كيفية الاتصال وأدواته استهدافا لخلق تواصل ثرى ، وتفاعل أكيد مع المتفرجين . ونستطيع القول إن ونوس فى أسئلته تلك يبرز ماهو غائب عن الذهن الفنى ، برغم حضوره ضمنا فى السياق ؛ بمعنى أنه يضع إصبعه على مايقبع بعيدا فى العمق من رؤوس الكتاب ، بتحديده للجمهور وللهدف من العمل المسرحى ، وعلاقة منتج الفن بإنتاجه وبمستهلك هذا الإنتاج .

وإذا تحددت الأجابة عن السؤال الأول ـ وهذا مايفعله ونوس ـ فى التوجه إلى الطبقات الكادحة ، فمعنى ذلك أن المضمون الفكرى والجمالى سوف يتحدد فى تقديم مشاكل حياة هذه الطبقات ، وخلق نماذج درامية منها ، بحيث يرى المتفرج نفسه على الخشبة ، وإذا به مطالب بأن يغادر مقعد المتفرج التقليدى إلى مقعد آخر يتيح له الاعتراض أو التحاور ، أو تصحيح مايقال . وفيما يرى سعد الله ونوس فإن وجود حركة تضع المتفرج الكادح نصب عينيها ، سيقودها إلى تحقيق أعلى درجة من الاتصال به والتأثير فيه والتأثر بحواره . ولن يتحقق لها ذلك إلا بعد بذل جهد شاق فى تجربتها الفنية فى الخلق والتجريب وابتداع الأشكال الملائمة . وكلما زاد تفاعل هذه الحركة الفنية مع الجمهور أصبحت أقرب منه ، وأعلم بما يدور فى واقعه . وآنذاك ينهار الحاجز الماثل بين الواقع والفنان ، ويضحى كل عرض مسرحى إضافة جديدة تثرى لا المشاهد فحسب ، بل الفنان المبدع كذلك ؛ لأن مثل هذه العلاقة لن تكون علاقة أحادية الجانب ، بل تضحى اتصالا بين طرفين يؤثر كل منهما فى الآخر ويتأثر به .

فى هذا الإطار من العمل المحدد التوجه ، والباحث عن صيغ

جديدة وكيفيات جديدة تثرى بما يضيفه الجمهور إليها ، تصبح المهمة ثقيلة لايمكن أن ينهض بها فرد ما ، مهما كان تميز هذا الفرد وإخلاصه وتفانيه . إنها تحتاج ـ بالأحرى إلى مجموعة عمل منسجمة ؛ لأن المسرح عمل جماعى قبل كل شىء . لكن لفظ «جماعى» هنا لفظ متعدد السطوح ، وحمال أوجه ، وهو يصبح ضد المسرح المنشود إذا فهم العمل الجماعى على أنه نتاج مجموعة مبعثرة الآراء ، متضادة الرؤى ، يكون عملها محض تراكم أو تجاور لفنانين مختلفى المنازع ، متناحرى الرؤى؛ متصارعين على مستوى الموقف الطبق . وبعبارة أخرى ، يحتاج هذا المسرح السياسى فى جوهره (وسيدعوه ونوس بعد ذلك بمسرح التسييس) إلى مجموعة من الفنانين تتضافر جهودهم جميعا فى عمل يومى متواصل ، ثابت الأسس ، يصبح كل واحد من صانعيه وكأنه مسئول عن العمل برمته . إن جماعية العمل هنا تعنى أنه عمل متواصل لمجموعة من الفنانين الذين يمتلكون حداً من التجانس واتساق المغزى ووضوح الرؤية ، مع القدرة على التنقيب عن الجديد من الوسائل وخلقها أو اقتباسها ثم تطويعها لرؤية لاتقف فحسب معوقاً فى وجه التقدم بل تصبح أحد دوافعه . إنه ـ فيا يقول ونوس ـ «انتفاضة جماعية فى بيئة ساكنة» ، تقوم بها مجموعة تضم الكاتب والمخرج والممثل وبقية الفنانين والفنيين ، إلا أن كل واحد من هؤلاء ، لن يعمل بمفرده ، ولا فى عزلة عن رفاقه ، بل يظل العمل حواراً مستمراً وفى اتجاهين ، يحددهما ونوس : بحوار داخل الجماعة الفنية ، يوضح أفكارها ، ويثريها ويعمقها ، وحوار خارجها . يقوم بينها وبين المتفرجين .

فى هذا الإطار ، لابد أن ثمة دوراً ينبغى على المتفرج القيام به . وقد كان بريخت يعى أن المسرح الملحمى سيواجه صعوبات جمة فى البيئات المتخلفة التى لاتسمح بجدل فكرى وسياسى ، فما الذى يجب على المشاهد عمله لكى يتحقق مثل هذا الحوار بين المساحتين ؟ لقد شكا ونوس من سلبية الجمهور فى تقديمه لمسرحية «مغامرة رأس المملوك جابر» ، برغم أن ونوس يلجأ إلى كثير من الوسائل التى تساعد على كسر طوق الصمت بين المتفرج والخشبة . وفى رأى ونوس أن على المتفرج أن يؤدى دوراً مهماً ، يوجزه فى ثلاث نقاط ، أولا أن يعى أهميته بوصفه طرفاً أساسياً فى العرض ، لا تقوم له قائمة دون وجوده ؛ وثانيا أن ينهى سلبيته ؛ لأن مايدور أمامه يستهدفه ، ومن ثم لابد له من موقف ؛ وثالثاً أن يشعر بمسئوليته ، وبأن لموقفه من أى عمل ثقافى بشكل عام ، ومن أية مسرحية بخاصة ، نتائج خطيرة عليه بوصفه فرداً ، وعلى وطنه أيضا . ولذلك يحرض ونوس الجمهور ، موحياً إليه بأن يكون وقحاً ، يقاطع العرض إن حاول تخديره ، أو أن يتدخل ليلقن الممثلين درساً عن المجتمع ، إن كانوا يهربون منه ومن همومه .

إن **سعد الله ونوس** فى بياناته يعى عمله ودوره ، ويجمع بين الهاجس الجمالى وهواجس جماعته العامة . فكيف تجلى هذا الوعى فى إبداعه ؟

هذا هو السؤال ، الذى يحاول هذا المقال الإجابة عنه(٩)

٢ ـ ١

بعد أن قدم سعد الله ونوس «حكاية جوقة التماثيل» ، قدم عمله الذى لفت إليه الأنظار ، وأعنى به مسرحية «حفلة سمر من أجل ٥ حزيران» . كان قد عاد من باريس بعد أن شهد أحداث مايو اليسارية ، ممتلئا بغضب متوهج ، وكانت بلاده مثقلة بالهزيمة المرة ؛ الهزيمة التى جعلت المجتمع عارياً ، مجرداً إلا من مثالبه التى وصلت إلى ذروتها فى هذه الهزيمة .

لقد كانت هزيمة يونيو صدعاً مخيفاً ، تبدى أثره فى كل مؤسسات الوطن العربى ومنظوماته الفكرية ، بحيث يمكن أن يعد حدثاً دالاً على تهدم بنى فكرية وسياسية ما . وقد كان الأدب من أكثر الأشكال تعبيراً عن هذا التهدم . وإذا جاوزنا الصراخ السياسى الذى لايخلو من اللعب بعواطف الجماهير فى قصائد نزار قبانى ، فإننا سنجد هذا الحدث وقد صار سيد الموقف لمدة من السنوات فى كثير من الأعمال الأدبية .(١٠)

تبدو مسرحية «**حفل سمر**» على عكس كثير مما كتب فى المسرح العربى ، وكأنها تحاول أن تغير الفهم السائد للمسرح . إنها مسرحية ـ ضد ، إن صح التعبير ؛ فليس ثمة حبكة تقليدية أو شخصيات ذات علاقات إنسانية داخلية متشابكة ، إنما هى ـ كما يخبرنا العنوان ـ حلقة نقاش محتدمة عن حدث ضخم يجعل بنى المجتمع ومؤسساته موضع السؤال . وبرغم أن تقنيات الكتابة المسرحية فيها تنتمى إلى تجارب غربية معروفة ، فإن الجديد فى تجربة «**حفلة سمر**» هو ذلك التضافر بين هذه الإنجازات التى تلقفها كاتبها من تجارب المسرح الحى ومغامرات **بيراندللو وبريخت** مع قضية قومية ، تنتمى إلى بنية حضارية واجتماعية مختلفة ، بحيث جاءت المسرحية حوراً حاراً محتدماً ، يقدم كشفاً صادماً وموضوعياً للمجتمع ومؤسساته ، وتعرية قاسية لكل الصيغ الفكرية والسياسية والاجتماعية التى شاخت وتوغلت الهزيمة فيها ، فجاءت حزيران محض حدث بارز دال على خواء هذه المؤسسات وعقمها .

نحن فى مسرح ، أى أن النص يقدم إلينا مابرع **بيراندللو** فى استخدامه ، أى «المسرح داخل المسرح» بحيث يبدو العرض المسرحى بمثابة المرآة العاكسة لما يجرى فى أعماقنا ، ومايختبئ فى كوامن سرائرنا ، مع ملاحظة أننا لانعرف على وجه الدقة موقع هذا المسرح أو موقع المدينة التى تناقش المسرحية قضيتها . نحن إذن فى رحاب التغريب الجغرافى ، لانعرف سوى أن ثمة خليطاً مهوشاً قد أتى ليشهد عرضاً مسرحياً عن الحرب والهزيمة ، والناس فى مواجهة الموت . وهو خليط مهوش لأنه يضم ـ دون تجانس ـ سيدات يلبسن الفراء ، ومسئولين ومثقفين ، وفنانين ، وعدداً من مدعى الثقافة والفن ، فضلاً عن عدد من المواطنين العاديين ، الذين أتوا ليقضوا سهرة مع عرض مسرحى تقدمه إحدى فرق الدولة ؛ أى أننا فى خضم ثنائية حادة ، تتمثل فى طرفين ، أولها الطرف الذى يمتلك معاطف الفراء أو الموقع الوظيفى المتميز فى الدولة ، أو القدرة على الإنتاج الثقافى ؛ وثانيهما الطرف المتفرج العاجز المغيب . الذى تنحصر فاعليته فى النظر دون القدرة على النقاش . ويتقدم المخرج إلى الجمهور ، متحدثاً عن أن الهزيمة التى حلت ليست نهاية الدنيا ، وأن بالإمكان الانطلاق من الواقع المر ، والاندفاع نحو حلم جميل يتحقق فيه النصر والحياة الآمنة السعيدة ، باندماج الجماهير العريضة الوطنية المخلصة مع قيادتها ، وذوبانها فيها ، بحيث يبدو الجميع . أى السلطة والجماهير كتلة واحدة متماسكة ، منطلقة نحو النصر .

وما إن يبدأ العرض ، حتى يتدخل المؤلف محتجاً على مايجرى أمامه ، متهماً المخرج بأنه قد أضفى على نصه ماجعله يبتعد عن رؤيته .

إن المؤلف ليس مثقفاً ثوريا محترفاً ، وليس داعية إيديولوجيا لفكر راديكالى ، لكنه محض مواطن طعنته الهزيمة فى العمق ، فتأزم ، وكتب نصاً مراوغاً ، يحاول أن يومى فى غموض ، وأن يهمس فى إبهام وأن يشير فى خوف . لكن هذا النص الذى يتوسل بالرمز والتورية والإيماء ، تحول بين يدى المخرج إلى إبهام وإغراب شكلى تفقى فراراً من المسئولية ، واستدراراً لتصفيق ساذج من المثقفين الذين يظنون التصفيق لأى إغراب يعنى التواصل مع الفن الغربى الحديث ، ويعنى - من ثم - تميزهم عن العامة الرعاع . إننا هنا فى لب أزمة العقل العربى ؛ فثمة نص عن الهزيمة ، يحاول فيه منتجه أن يلوذ من قهر المؤسسات بالرمز والإشارة ، لكى يقول ماينبغى قوله . لكن هذا القول الذى يتخذ من المراوغة زورقه ، يغرق فى إبهام يتيح للمخرج أن يسلبه رؤيته النقدية ليحوله إلى عبث مبهم مغرب .

وكان لابد أن يتسع الحوار فيضم إلى جوار المخرج والكاتب جمهور المسرح فى نقاش حاد حول الهزيمة وعبء المسئولية . وهكذا تطرح المسرحية فى البداية سؤالها الخطير عن هوّية الأمة ، لتحرض - بعد ذلك - على الحوار بديلا من النحوى . الذاتية العاقر .

م١ : هل حقا نحن المسؤولون ؟

م٢ : (ينتفض فجأة وكأنه اتخذ قراراً . حركة مليئة بالحيوية . إنه يمثل ما يقول) تقول هي المرآة ... حسن لتنصب المرآة أمامنا هنا (يرسم مستطيلاً فى الفراغ) سنضعها فى مواجهتنا .. مرآة كبيرة ترسم قاماتنا مهما علت ، وسننظر فى جوفها جيداً .. سننظر (يلتفت إلى المتفرجين) لكى نتحمل المسؤولية ، ألا ينبغى أن نكون موجودين ؟

م١ : ليس وجودنا هو السؤال الجوهرى ... بل نوعية هذا الوجود (بعنف) لنعترف أننا المسؤولون . نهرب .. نتخلص من رائحة شىء كريه يفوح بيننا وحولنا

م٢ : قبل أن نلق على أنفسنا الأحكام ، من الأهم أن نعرف من نحن ؟ ماهى هذه المرآة (يعود فيرسم مستطيلاً فى الفراغ) تعالوا نسألها من نحن ؟

م : ٣،٤،٥ (بصوت واحد) حقا من نحن ؟

م٢ : السؤال موجود قبل الهزيمة . فنتفض عنه التراب لاأكثر . (يعود إلى اللعبة) نحدق إلى المرآة ونسأل سطحها الصقيل بإلحاح من نحن ؟ فى الجوف ... فى القعر .. فى الزوايا .

على هذه الصورة من التساؤل عن الهوية القومية ، والتنقيب فى ركام الواقع . يدور الحوار ويتحول المسرح (ذلك الكون الخاص الذى يكتسب الفعل فيه صورته ، ويتم فيه النطق بكلمات النهاية ، ويتحقق فيه استسلام الموجودات للموجودات ، وتأخذ فيه كل حياة طابع المصير) - إذا استخدمنا لغة ألبيركامو - إلى مكان لإثارة المصيرى والملح من القضايا . وفى هذا الحوار ستحتدم الأفكار ، وتتصارع الرؤىء ؛ فتتمايز الانتماءات والثقافات ، كاشفة عن الدفين المغيب المتوارى تحت ركام الدعاوى الإيديولوجية :

المتفرج (حاد اللهجة) أية خرافات تروى . مضحك أنت وشخوصك المضطربون الصامتون . أما طفلك فهو دمية من الخرق المهترئة .

م٢ : كلمات غير لائقة .

م٣ : أعوذ بالله من هذه السهرة .

المخرج (يلتفت غاضباً صوب الصالة) : ياسيد هذب ألفاظك لو سمحت : لست فى مقهى .

م٣ : يجب أن يقال ذلك أكثر من مرة ، ماذا تقص علينا ؟ أين رأيت هؤلاء التافهين المهملين ؟ الحرب لم تحدث منذ مائة عام . لم يمر على اندلاعها أكثر من شهور . كلنا نذكر جيداً ذلك الصباح ، امتلأت الشوارع بالناس . كنا نتعانق .. كنانبكى .

من الانفعال والحماسة لم نكن مذعورى الخطى متلبدى الوجوه .

م٦ - والله صحيح .

م٥ : زغردت النساء عندنا فى القرية حتى بحت أصواتهن .

م١ : ماذا تريد ، هكذا تندلع الحروب فى الأفلام الأمريكية !

وبرغم من أن المسرحية تحاول أن تقدم صورة مسرحية صادقة عن الحرب لأهل القرية فى مواجهة النيران ، محاولة أن تجسد مابهم من خوف وشجاعة وتخاذل وغرق فى المآرب الشخصية الضيقة ، فإنها لا ترقى إلى مستوى الحدث . إنها «تمثل» ماحدث ، وتضفى على الفلاحين الفقراء بُعداً مأساويا وجماليا كاذبا . «نحن رأينا الصورة الواقعية» - هكذا يشق الصالة صوت جهورى لكهل فقير ، يرى أن المؤلف برغم اعتراضه على المخرج لا يعرف القرية . القرية التى يعرفها من عاش بها مثله . إن هذا الكهل هو حلم وتوس عن المتفرج المشارك فى العرض المسرحى . فهو يقاطع العرض بوقاحة ، ويصرخ أن ما يجرى أمامه مهزلة . فالقرية لم تك هكذا أبدا ، وهى تقف وسط النار والدخان والقتلى متخبطة ضائعة ، لا تفهم ما يحدث : من يحارب من ؟ ولماذا ؟ وما الذى يجب عليها فعله ؟ لقد رأت قنابل ودخاناً ، وسمعت أن هناك جيشاً يحارب ، لكنها لا تعرف ما الحرب ، ولماذا وكيف تكون ؛ وفى لحظة المواجهة مع الحرب ظهر جهلها وانفصالها . كان الجميع لا يعرفون ما الذى يمكن فعله . صرخت النساء طلباً للرحيل ، وبكى الأطفال ، وتحرك الجميع مخلفين البيوت التى أحبوا ، والحقول التى زرعوا ، والبقرات التى بات فى ضروعها اللبن . تركوا كل الحياة المرة الضنينة التى اكتووا بها ؛ وبرغم ذلك قنعوا بها وأحبوها . إن أهل القرية هزموا حقا ، لكن هزيمتهم لم تكن نتيجة تخاذل أوجبن ، ولكن لأنهم منسيون ، متشيئون ، لا يعرفون ما الذى يجرى ، ولماذا ، وكيف يدفعون الموت عن أنفسهم . إنها - إذن - هزيمة الذين جعلوا منهم محض أشياء ، تعرق ، وتنام ، وتختلج بالشهوة ، وتنجب ، وتحلم بالجنة . ثم ينفعل الكهل ويروح يمثل ما حدث حقا ، دون جمال أو إغراب أو جلال درامى . وتنتهى المسرحية بأن يخرج الجميع فى مسيرة إلى المسئولين لمناقشة القضية ! !

٢ - ٢

وإذاكنا فى «حفلة سمر» مع حدث قومى ساخن ، ومحاولة لتحويل العرض المسرحى إلى مكان للجدل الطامح إلى خلق حوار خلاق بين الخشبة والصالة ، بهدف الحض على الاكتشاف ، والتحريض على اتخاذ

موقف ، فإننا فى المسرحية القصيرة «الفيل ... » نجد أنفسنا فى مناخ مفارق للواقع العينى . ! إننا مع قانون القص الشعبى ، أو فى جو الأمثولة ، حيث يقدم إلينا ونوس حكاية أسطورية ، يحرص على أن نعرف أنها مجرد حكاية يمثلها ممثلون ، لكى «يتعلم» الجميع العبرة المستفادة منها :

الجميع : هذه حكاية ..
ممثل[٥] :ونحن ممثلون .
ممثل[٣] :مثلناها لكى نتعلم معكم عبرتها .
ممثل[٧] :هل عرفتم الآن لماذا توجد الفيلة ؟
ممثلة[٣] :هل عرفتم الآن لماذا تتكاثر الفيلة ؟
ممثل[٥] :لكن حكايتنا ليست إلا البداية
ممثل[٤] :عندما تتكاثر الفيلة تبدأ حكاية أخرى .
الجميع : حكاية دموية عنيفة .
وفى سهرة أخرى سنمثل جميعاً تلك الحكاية . (١١)

تتكون المسرحية من أربعة مشاهد ، يحمل كل مشهد منها عنواناً يختزل خلاصته . لكننا لسنا أمام عرض مسرحى يركز على الحدث ، بل نحن فى منطقة ما ترتب على الحدث من نتائج . إن فيل الملك الضخم المدلل قتل طفلاً ، ونحن مع أهل المدينة وهم يثرثرون عن الحادث ، ويشعرون بالحزن والإشفاق ، والعجز عن عمل أى شيء ؛ فالفيل طليق يتنزه فى أى مكان ، وفى أى وقت يشاء ، دون سابق إنذار ، وهو فيل شرير متغطرس ، له فى كل يوم ضحية ، وهو لا يفرق بين لحم البشر أو الحيوان أو المحاصيل . ويُقدم الحدث محكيا فى صيغة الماضى ، إمعانا فى التغريب ، ويحرص الكاتب على ألا يأتى بوالد الطفل أو أمه ، حتى لا يضطر إلى تقديم مشهد مأسوى يؤثر فى عواطف الجمهور المشاهد . المهم أن الجميع ــ رجالاً ونساء ــ أعجز عن مواجهة الموقف ، حتى يقترح زكريا أن يتقدم الجميع إلى الملك فى صورة جماعية ليقدموا شكواهم إليه ، لكى يضع حداً للفيل السادر فى غيه . علينا أن نلاحظ أن المؤلف يحول الجميع إلى أرقام لعدم فاعليتهم ، ولا يسمى سوى زكريا ، إشارة إلى تميزه . ثم يأتى المشهد الثانى ويعنونه الكاتب بعنوان «**التدريبات**» ، حيث زكريا يقود الجميع وهم يتدربون على طريقة «تمثيلهم» لمشهد وقوفهم بين يدى الملك . والمشهد الثالث أمام قصر الملك ، وهو مشهد جد قصير ، ليس سوى بضعة تعليقات متناثرة من أهل المدينة ، ثم يأتى الحراس ليأذنوا للجميع بالدخول . وفى المشهد الأخير أمام الملك نرى الجميع وهم يدخلون ، يتملكهم الخوف والهلع ، ويختلط فيهم الرعب من الحراس بالقصر وفخامة أثاثه .

وحين يدخل أهل المدينة فى انحناء ، يتقدمهم زكريا ، ويأذن لهم الملك بالحديث ، يعجز الجميع عن إخراج أصواتهم من حلوقهم . إنهم عاجزون ، وجلون ، دخلوا فى انحناء إلى الملك ليشكوا إليه فيله المدلل ، ولم يستطع واحد منهم أن يتكلم . وحين تهم طفلة بالكلام ، تمتد يد أمها لتسكت صوتها المبرأ من عاهات العبودية ، فيتقدم زكريا قائلا :

زكريا : (يمثل مايقوله بخفة وبراعة) نحن نحب الفيل يامللك الزمان . مثلكن نحبه ونرعاه . تبهجنا نزهاته فى المدينة . وتسرنا رؤياه . تعودناه حتى أصبحنا لانتصور الحياة بدونه . ولكن ... لاحظنا أن الفيل دائماً وحيد لاينال حظه من الهناءة والسرور . الوحدة موحشة يامللك الزمان . لذلك فكرنا أن نأتى نحن الرعية فنطالب بترويج الفيل كى تخف وحدته . وينجب لنا عشرات الأفيال . مئات الأفيال . الآف الأفيال . كى تمتلىء المدينة بالفيلة . (١٢)

وهكذا تحول زكريا إلى خائن لأهله ، ناجياً بنفسه ، بعد أن كان متحمساً للذهاب إلى الملك وقيادة الجميع . وهو فى توجهه إلى الملك إنما يتوجه إلى رمز القهر وقته ؛ ولذلك انتصر فيه عنصر الخيانة . وبدلاً من الحديث باسم أهل المدينة عن السبب الحقيقى ، حول فرصة عجزهم إلى كسب ذاتى له ، فكافأه الملك بتعيينه حارساً للفيل . وكأن سعد الله ونوس يقدم إلينا أمثولة شعبية تبين لنا كيف تحول زكريا إلى خائن ، ولكنه من منظور آخر يقدم إلينا مبرر رفضه ومقاومته !

٣ ــ ٢

فى مسرحية «**مغامرة رأس المملوك جابر**» نحن مع عمل تغريبى من طراز خاص ، امتزجت فيه البنية التاريخية مع عناصر فولكلورية كثيرة ، فإذا نحن نتحرك فى مستويين هما مستوى الواقع التاريخى المتسربل بالأسطورة ، ومستوى الواقع العينى الصلب الذى نكتوى بلظاه . وإذا كانت «الفيل ... » تقتصر على تقديم أمثولة شعبية تبسيطية هينة ، تجنح إلى ضرب من الوعظ المفارق للمتعة الجمالية ، فإن «المغامرة ... » تجاوز هذا المستوى إلى خلق كون مسرحى عريض ، متشابك العلاقات ، نلهث فيه مع الحدث الذى يتنامى درامياً نحو نهاية تبدو طبيعية . لقد تقولب الإنسان فى «الفيل ... » ، ونزع عنه اللحم والدم ؛ أما فى «المغامرة .. » فهو أمامنا ينفعل ويصارع ويرتعش بالشهوة والموت .

بداءة ، نحن فى مقهى فى مدينة ما ، لكن هذه المدينة لا يمكن أن تكون إلا عربية ؛ فالمقهى هو المقهى العربى التقليدى ، بروداه الذين يحتسون الشاى والقهوة ، ويدخنون النرجيلة فى هدوء مجانى وتراخ عجيب ، انتظارا لمقدم «الحكواتى» . ويبدو الحكواتى شخصية مهمة ومؤثرة فى رواد المقهى ، كما يفعل شاعر فى مستمعيه . وعلى أثر حضوره بوجهه المحايد حاد الملامح ، ترتفع الأصوات شاكية قتامة الحكاية التى قصها الحكواتى أمس ، مطالبة بحكاية «الظاهر» ، «أيام البطولات والانتصارات» ، «أيام الأمان وعز الناس وازدهار أحوالها» . لكن الحكواتى يعرف ترتيب الحكايات فى كتابه ، وهو يعلم أن حكاية الظاهر لم يحن حينها بعد . أما حكاية الليلة فهى تدور حول صراع الخليفة المقتدر بالله ووزيره محمد العلقمى فى حاضرة الشرق القديمة بغداد . وهو صراع سياسى اجتماعى فى جوهره بين مصالح فريقين من التجار والأمراء والملاك . ويبدو عامة بغداد وكأنهم غير موجودين فى هذا الصراع ، بل إنهم يحرصون على الغياب عن ساحته ، بحثا عن الأمان ، واتقاء لنتائج الصراع . وهم يحققون ذلك برفع شعار «من يتزوج أمنا ، نناديه عمنا» . وفى هذا المنظور ينقسم الناس إلى حكام ومحكومين ؛ وحين يتصارع أولو الأمر ، يجب أن يتحصن العامة بالفرجة فحسب . وإذا كان «صراع الوزير والخليفة» هو الصراع الأكبر والأبرز ؛ فإن ظلاله تخلق عدداً من الصراعات الأخرى ، أكثرها فكرى جانبى شاحب ، كصراع الرجل رقم (٤) مع الرجلين الآخرين والنسوة ، ويقابله بين رواد المقهى إعجاب الزبائن بفطنة جابر ، ورفض سلوكه من الزبون رقم



(٤) . ولكن الخيط الأساسي في المسرحية يتحدد في جابر وطموحاته . إن جابر شاب ذكي وقوي ، وغارق في هوى حسي عارم لجارية في قصر الوزير . وهو لا يهتم بشيء في العالم سوى أن ينال هذه المرأة ويحصل عليها زوجة . وعلى هذا فالصراع بين الخليفة والوزير لا يهمه في شيء ؛ لأنه سوف ينزوي ليتفرج ويتسلى . فلتشتعل النار بين الخليفة والوزير فلن تكون بالنسبة له سوى وسيلة استدفاء . لكن المملوك «منصور» يرى الأمر على عكس ذلك ؛ فهما يعيشان في قصر الوزير بوصفهما من مماليكه ، وإذا وصلت الأمور بين الخصمين إلى حد المواجهة الساخنة ، فإن الدماء ستسيل ، والسيوف ستعمل في الاعناق ، ومهما يكن المرء بعيداً فإن شظايا النار ستصل إليه .

ومن خلال تعليقات رواد المقهى ، يلفتنا المؤلف إلى إعجاب أكثر هؤلاء الرواد بجابر وفطنته ؛ فهو «ابن زمانه» ، و «لاشيء يشغل باله» . أما منصور فيبدو ثقيلاً مملاً ، ومثيراً للمتاعب . ويزداد إعجاب رواد المقهى بجابر حين يتفتق ذهنه عن حيلة كتابة الرسالة على رأسه ، بعد أن تأزم موقف الوزير وأعوانه . وباتت الكرة في ملعبهم . لقد استطاع الخليفة وأخوه أن يكسبا الجولة عندما بعثا برسائل إلى حكام الولايات لإنقاذ خليفة المسلمين :

عبد الله : أصبحت اللحظة مناسبة للخطوة الحاسمة .
الخليفة : أواثق أنت من النتائج ؟
عبد الله : لو لم أكن واثقاً من النتائج ما كنت لأقول أصبحت اللحظة مناسبة .
الخليفة : لا تنس أن له أعواناً مخلصين داخل قيادات الحرس !
عبد الله : وهل أجهل ذلك ؟ .. ما قيمة هؤلاء الأعوان بعد أن أثمرت مراسلاتنا (يلوح برسائل في يده) .
الخليفة : (لايخفي ضيقه) مراسلاتنا ! بل قل تنازلاتنا التي ستجردنا تقريباً من معظم ولاياتنا
عبد الله : (باحتداد) لن نعود لنناقش هذه النقطة . أحياناً من الضروري أن نتنازل عن شيء كي نكسب شيئاً أهم . دون تنازلات ما كان ممكنا أن نقنع بعض الولاة بإرسال إمداداتهم ؛ وبلا إمداداتهم لن يكون سهلاً أن ننتصر عليه . قل لي أتريد أن ننفض أيدينا ، ونترك الوزير يسرح ويمرح في بغداد ... يدعم قواه ويعزز مراكزه ، وحين تواتيه الفرصة ينقض علينا ويصفينا ؟ (ص ١٢٢ / ١٢٣) .

لكن الوزير وأعوانه يبحثون عن مخرج ؛ وها هو ذا مضطرب الأعصاب ، يعتصره الندم لأنه أخذ برأي أعوانه الذين ارتابوا في دعوة غاز إلى بلادهم . وها هو ذا الخليفة يعرف مقصده ، ويفهم نواياه ، فيغلق بغداد ، ويغدو الخروج بالرسالة أمراً مستحيلاً . إن الوزير يعرف آلية الصراع جيدا ، ولا بد من الظفر بالسلطة ، لأنها تعني تأمين مصالحه وأعوانه . ولن يتحقق له ذلك إلا بدعوة ملك الفرس لدخول بغداد . سيسلب جنوده وينهبون ويعتدون على النسوة لكنه الطريقة الوحيدة . وفيما هو حائر متوتر يطلب جابر أن يمثل بين يديه . لقد عرف جابر بمأزق سيده ، ولذلك قرر أن ينقذه من الموقف «**بأن يمنحه رأسه**» . وما إن يعرف الوزير بحيلة جابر حتى يستعيد زهوه وثقته ، صارخا أنه سوف يعتصر أعداءه ، جاعلاً منهم أضحوكة بغداد على مدى أجيال . لقد ابتكر جابر حيلة تتلخص في أن يحلق شعره حتى تصير رأسه أنعم من خدود العذارى ، ثم يكتب الوزير رسالته ، وينتظر حتى ينبت الشعر ويكسو الرأس وتختفي الكلمات ، وبعدها ينطلق بالرسالة . وجابر لا يطلب سوى ثمن معقول : زمرد التي يتلظى رغبة فيها ، ومالاً يمكن تكثيره وتنميته . ولذلك لا يهمه مضمون الرسالة ؛ فالخليفة والوزير في رأيه فخار يكسر بعضه ، والمهم بالنسبة إليه هو أن يبلغ الرسالة وينال المكافأة .

وكلما اشتد الصراع بين الخصمين الكبيرين ازدادت أحوال الناس سوءاً ، بسبب الكساد وتوقف الإنتاج وغلاء الأسعار ، وما فرضه الخليفة على الفقراء من ضريبة ، أسماها عبد الله ــ العقل المدبر ــ بالضريبة المقدسة التي يتقدم بها الناس دفاعاً عن خليفتهم . وينطلق جابر بالرسالة ، لاهثا خلف أحلامه ، يسرع في سيره مجتازاً الليل الصحراوي وهو يحلم بالعودة السريعة إلى زمرد ذات «**الإليتين اللتين تتلاحق لهما الأنفاس**» ، مستعيناً على مشاق الطريق وقلة الزاد بالغناء :

الطريق الذاهبة إلى بلاد العجم متعرجة وطويلة .
أما الطريق العائدة من بلاد العجم فهي مستقيمة وقصيرة .
البراري خضراء ، ملونة ، لكنها ساكنة .
ولا تستطيع أن تهمز جوادها مثلي .
الشمس متوهجة ، تتألق كالعروس ، لكنها مقيدة بدورتها ، ولا تستطيع أن تهمز جوادها مثلي .
أقسو على حوافر جوادي لأني مليء بالأشواق .
كل ما ينتظرني لا يحب الصبر أو الفراق .

لا الزوجة ، ولا الثروة ، ولا المراتب .
المرأة يرتخى حزام سروالها إنْ طال انتظارها .
والثروة تتخاطفها الأيدى إنْ طال انتظارها .
والمراتب يسرقها الطامعون إن طال انتظارها .
أقسو على حوافر جوادى لأنى ملىء بالأشواق .

وحين تصل الرسالة إلى ملك الفرس الذى يتحرق شوقاً إلى أن يطأ بغداد الفاتنة المهيبة ، ويقرأ الرسالة ، يُساق جابر الى الموت على يد جلاد قاس أسطورى الخلقة . وتنتهى المسرحية بالجلاد وهو يحدق فى رواد المقهى الذين رأوا فى تصرف الوزير غدراً وخسة :

كان موته تحت فروة رأسه .
ولم يدر .
قطع البرارى يحمل قدره على رأسه
ولم يدر .
كان يحلم بالعودة رجلاً عالى الرتبة ،
تنتظره زوجة وثروة ،
لكن بين الموت وهذه العودة
المسافة سؤال .

٤ ـ ٢

فى مسرحية «الملك هو الملك» ، وهى آخر ماكتب ونوس ، يبدو الحضور البريختى قويا . إنه هنا لا يتمثل فحسب فى أصداء نصية أو تقنية ، أو اختبار لمقولات بريخت النظرية ، بل يكاد يكون الأمر أقرب إلى النقل . والفارق بين الرجلين ، أن بريخت فى «الرجل هو الرجل» يمتلك وعياً حاداً بآليات التغريب التقنية ، لا يقل حدة بنسق فلسفى ، ورؤية متماسكة للعالم .[١٣]

وفى «الملك هو الملك» نحن مع لعبة ونوس الأثيرة ، أى الإصرار على أن ما يحدث هو حكاية تروى لتستفاد عبرتها ، أو لعبة يقوم بها لاعبون محترفون :

عبيد : (مناديا وسط الضوضاء) هى لعبة !
أبوعزة : هى لعبة .
الملك : نحن نلعب ..

ومادام الأمر يقف عند حد كونها لعبة فإن كل شىء مباح ، إلا إذا جاوز الحدود إلى الفعل المؤثر .

عرقوب : (ووراءه المجموعة الأولى) : مسموح .
السياف : (ووراءه المجموعة الثانية) ممنوع .

ثم يخبرنا الممثل أن المسموح قديم قدم البشرية ، كالدهماء والعامة ، على حين يخبرنا الآخر عن الممنوع فيدرج تحته الملوك والأمراء والسادة . وإذا شد الدهماء ، شد الملوك ، حتى استقر الأمر على صيغة تلفيقية مأمونة ، تتحدد فى جعل المسموح على قدر الممنوع ، طلبا للتوازن والسلامة واستقرار الأمور .

عرقوب : أن نتخيل ؟
السياف : مسموح .
عرقوب : أن نتوهم ؟
السياف : مسموح .
عرقوب : أن نحلم ؟
السياف : مسموح ... ولكن حذار !
عرقوب : أن يتحول الخيال إلى واقع ؟
السياف : ممنوع .
عرقوب : أو يتحول الوهم إلى شغب ؟
السياف : ممنوع .
عرقوب : أو تتحد الأحلام ، وتتحول إلى أفعال ؟
السياف : ممنوع .

هذه هى الأسس التى تتم على أساسها اللعبة التى يقدمها نص ونوس الأخير . وعلى هذا فإن الأحداث تدور فى مملكة خيالية ، فى محاولة لا ستخدام التغريب عن طريق التاريخ . ومن خلال مدخل وخمسة مشاهد وأربعة فواصل ، يستخدم ونوس اللافتات التى تقدم صياغة فكرية مكثفة لكل مشهد ، تحتوى أحداثه ، وتلخص ما فيه من عبرة . وفى بداية المسرحية يتقدم كل ممثل ليقدم الشخصية التى سيمثلها . ومن ثم نجد أنفسنا مع الشخصيات التالية :

أبو عزة : رجل ملتاث . غارق فى الخمر والديون ، كان تاجراً ثم هُزم أمام منافسة الشهبندر . يحلم بأن يصير ملك البلاد .
أم عزة : سيدة عملية ، تحاول أن تحافظ على الشكل الخارجى لأسرتها .
عزة : مراهقة ، حالمة . تحب ثائراً راديكاليا .
عرقوب : صبى أبى عزة وخادمه ، يحلم بعزة زوجة
الملك ووزيره وسيافه .
الشيخ طه وشهبندر التجار : رمزا الدين والاقتصاد .
زابد وعبيد : الثورة وفكرها .

وتبدأ الأحداث فى البلاط ، حيث يصر الملك على التنكر والتجول فى المدينة . وعلى الرغم من ارتياب الوزير وتحذيره فإن الملك يصر على زيارة بيت أبى عزة واستضافته ليمثل دور الملك نهاراً كاملا ، حتى تتاح للملك تسلية من نوع خاص . وفى بيت أبى عزة نلتقى بزوجته وابنته وخادمه ، حيث يصطحب الملك ووزيره أبا عزة وخادمه إلى القصر ، ويحددان لأم عزة موعداً لمقابلة الملك وتقديم شكواها إليه .

وفى القصر يستيقظ المواطن أبو عزة وقد صار ملكاً . وهو بدلاً من أن يبحث عن تفسير لما يجرى حوله ، يشرع فى ممارسة سلطاته بصورة تثير الإعجاب ؛ فهو يستدعى مقدم الأمن ويطلب الضرب بيد من حديد . وتتحول اللعبة التى كان الملك يرى فيها متعة خشنة إلى حقيقة واقعة . وحين تأتى أم عزة لا تعرف شخصية زوجها ؛ أما الملك الجديد فيتعامل معها بوصفها امرأة غريبة عنه . وفى هذه الأثناء يفلح الوزير فى استعادة مكانه . وتنتهى المسرحية بأن يصاب الملك الحقيق بذهول بعد أن أنكره الجميع حتى الملكة .

أما عرقوب فقد خسر كل شىء . وسيقت عزة إلى بيت الوزير ، وظل الثائران زايد وابو عبيد يتحدثان عن التنكر : بدايته وحتمية نهايته . ثم ينتهى العرض المسرحى بتذكيرنا بأن ما حدث كان مجرد لعبة .

الملك : لعبة ، ربما كانت لعبة . (لهجة إصدار الأوامر) من الآن فصاعداً . اللعب ممنوع .
المجموعة:(وراءه) اللعب ممنوع .
الملك : والوهم ممنوع .
المجموعة:الوهم ممنوع .
الملك : والخيال ممنوع .
المجموعة الخيال ممنوع . (يصفق الشهبندر والإمام) .
الملك : والحلم ممنوع .
المجموعة والحلم ممنوع . (يصفق الشهبندر والإمام)

وعلى هذا النحو حاول سعد الله ونوس أن يقدم إلينا مفهومه للسلطة والصراع عليها .

١ ـ ٣

فى مقدمة مسرحية «المغامرة .. » يحدثنا ونوس عن حلمه الخاص ، الذى يتمثل فى خلق ما يسميه «بمسرح التسييس » . وهو مسرح ـ كما يقول لنا ونوس ـ يختلف عن المسرح السياسى . ولكننا إذا تركنا التلاعب اللفظى المتحذلق فى التسمية جانبا ، فلن يكون ثمة فارق بين التغريب البريختى وهذا المسرح / الحلم .

و«**مسرح التسييس** » ، فيما يرى صاحبه ، هو حوار بين مساحتين ، الأولى هى العرض المسرحى الذى تقدمه جماعة تريد أن تتواصل مع الجمهور وتحاوره ؛ والثانية هى جمهور الصالة الذى تنعكس فيه كل ظواهر الواقع ومشكلاته . ولذلك يحاول ونوس أن يبدأ هذا الحوار . ومن ثم يمكننا أن نفهم ولعه بوضع مسرحية داخل مسرحية ، منذ كتب «**حفلة سمر** .. » ، حيث تجرى المناقشة بين الصالة بما فيها من مثقفين ومسئولين وطالبى متعة ، والخشبة حيث المخرج والمؤلف وبقية أعضاء العرض من الممثلين . وهو ما نجده أيضا فى عمله التسجيلى الوثائقى «**سهرة مع أبى خليل القبانى** » ؛ حيث يتحرك العرض بين عروض أبى خليل القبانى المسرحية فى القرن التاسع عشر والجمهور من القادة الثقافيين والاجتماعيين والعامة . أما فى «**الفيل** .. » فإن العرض يبدأ بداية تكاد تكون أرسطية ، عدا حرص الكاتب على عدم ظهور والد الطفل القتيل ووالدته ، حتى لايتورط فى تقديم موقف ميلودرامى يستدر الدموع . ومن ثم التعاطف الوجدانى فحسب ، دون الفهم الموضوعى . ويحرص الكاتب على أن يشير إلى الجميع بالأرقام ، باستثناء زكريا ، الشخصية المحورية الفاعلة فى العرض كله . ثم ينتهى العرض بمجموعة الممثلين وهم يوجهون حديثهم إلى جمهور الخشبة ، مؤكدين لهم أن ما حدث كان تمثيلية تهدف إلى الحث على استخلاص عبرتها . وهو نفس ما نجده فى مسرحية «**الملك** .. » ، إذ يدخل الشخوص وأحدهم يقرأ الملاحظات الأولى . ويطلب الكاتب إليهم أن يدخلوا إلى المسرح كما لو كانوا مجموعة من لاعبى السيرك .

وإذا كان **ونوس** يحرص على حوار الخشبة والصالة على هذا النحو ، فإن بعض حيله تبدو غير طبيعية ومقحمة ، كما نرى فى مسرحية «الفيل .. » أما فى جابر فقد وفق الكاتب فى عمله . وبدا العرض المسرحى وكأنه **سهرة منوعات** ، وبدا «التغريب» جزءاً من لحمة النص ، غير منفصل عنه . فنحن فى مقهى شعبى ، يتبعثر فيه رواده فى فوضى المناضد ودخان النرجيلة وغناء أم كلثوم المنبعث من «الراديو» .

وفى هذا الجو تبدو تعليقات الرواد تلقائية ومرتجلة وغنية . وقد فرض شكل السهرة وجود «**الحكواتى** » ؛ وهو أداة القص الشعبى الأولى . أو هو ـ بعبارة أدق ـ الوسيط بين الحكاية الشعبية والمستمعين . وإذا كنا نرى فيه ـ وهو يقص ـ أكثر من مجرد قاص ، كأن ينفعل بقصته فيمثل ما يقوله ، فإنه فى مسرحية ونوس حكواتى محايد يقوم بدور الراوى ، أو هكذا يوجهنا النص ، برغم أن هذا الحياد زائف ؛ لأنه يتدخل من حين إلى آخر ليلفتنا إلى معنى ، أو ليركز على حدث ، أو يكرر لازمة لغوية دالة .

وإذا كان الممثلون فى المسرحيات التى سبقت «المغامرة ... » يبدأون بالكلام بشكل استعلائى توجيهى فإن المبادأة فى هذه المسرحية كانت من نصيب الجمهور :

زبون[٣] : **أى ... وماذا يحمل لنا العم مؤنس هذه الليلة ؟**
زبون[٢] : **هذه المرة جاء دورها .**
زبون[٣] : **تقصد السيرة .**

....

زبون[١] : **أى ياعم مؤنس ... هل تحمل سيرة الظاهر أم لا ؟**
الحكواتى :(**بهدوء ، وهو يشرب الشاى) ما جاء دور الظاهر بعد .**

وإذا كانت هذه المبادأة تضعنا فى جو تلقائى ، فهى أيضا تشير إلى أن ونوس يستخدم الحكواتى أداة جمالية تراثية ، ولكن مع عكس وظيفتها . ففى القص الشعبى يبدو الحكواتى مستجيباً لرغبة المستمعين ؛ لأنه ـ هناك ـ رجل يرتزق من غناء القص الشعبى ، ولا يسعه إلا أن يلبى رغبة الذين سينقدونه المال بشكل مباشر أو غير مباشر . أما هنا فليس الحكواتى مجرد فنان منتج للفن ومرتزق منه ، بل هو الفنان المتسلح برؤية للواقع ، والمتمسك بدور ما لفنه . ولذلك تصبح العلاقة بينه وبين جمهوره علاقة تصادم .

وفى مسرحية «**سهرة مع أبى خليل القبانى** » يتجول المنادى بين الصفوف والمقاعد مخاطبا الجمهور بجوهر العرض :

ياسادة ياكرام !
من يدخل مسرحنا يغنم
ومن يتردد يندم .
سهرتنا اليوم فيها عبرة ... فيها متعة
فيها غناء ورقص وتشخيص .
ياسادة ياكرام !
تفضلوا ولاتترددوا !
السهرة مسلية ومفيدة .
فيها حكاية خيالية وفيها حكاية واقعية .
ستزون هرون الرشيد مع الأمير غانم بن أيوب
وقوت القلوب .
قصة غرامية أدبية تلحينية تشخيصية .
ألفها الشيخ أحمد أبو خليل القبانى .
من التاريخ القديم استلهمها .

حبكها ولحنها ، ومع فرقته شخصها .
سترون أيضا قصة القبانى مع الشيخ سعيد الغبرا .
الشخصيات حقيقية والوقائع ثابتة .
حكاية واقعية .
جمعنا خيوطها من الوثائق والأخبار .
وسنعيد تمثيلها أمامكم الليلة .
ياسادة ياكرام !
تفضلوا ولاتترددوا ! (ص ١١)

ولايقتصر حديث الممثلين إلى الجمهور على بداية المسرحية ؛ فالكاتب يحاول بقطعه للسياق أن يلفت النظر إلى ما يريد قوله ، مثلما حدث فى مسرحية « **الفيل** ... » ، وكما توقف الحكواتى عن القص فى قمة توتر الموقف ليستريح قليلا ويحتسى قدحاً من الشاى فى مسرحية المغامرة .

إن ونوس يحاول أن يضع جمهوره فى قلب العرض المسرحى ؛ وهو لذلك يبحث عن « **القاسم المشترك** » بينه وبين هذا الجمهور ، بحيث تظل هناك مسافة تتيح الحوار والاختلاف ، وتجذب الجمهور بعيداً عن الاندماج الذى يتوخاه المسرح الأرسطى .. وقد جاء التركيز ـ من ثم ـ على الجماليات الفولكلورية . ولا يتوقف التوظيف الفولكلورى على أداة بارزة كالحكواتى ، بل يمتد إلى موتيفات أخرى ، مثل عنصر **الحيلة** ، وهو عنصر بارز فى القص الشعبى العربى ؛ حيث تجىء الحيلة وسيلة خلاص فى موقف متأزم ، تعجز القوة الرعناء عن حله . ولذلك سيجىء « **ملعوب** » جابر أو حيلته ليقدم حلاً للوزير الذى عجز عن إيجاد وسيلة للنفاذ من أسوار بغداد وأبوابها التى كان الحرس يسيجها .

وفى هذا الإطار يلفت القارىء لمسرحية « الملك ... » قيام موتيفات **التنكر** بدور كبير تكاد تقوم عليه المسرحية . والتنكر فى قصصنا الشعبى يتم دائما بهدف التسلية ، وذلك بأن يتنكر الخليفة ووزيره فى ثياب تاجرين غالباً ، ليتفقدا أحوال الرعية وعادة ما يسمعان فى تنكرهما أن غبناً وقع على شخص ما . وحين يقف الخليفة على جلية الأمر ، يرجع إلى قصره ليقرر فى اليوم التالى أن يستدعى أبطال القصة التى سمعها ثم يعيد الحق إلى نصابه[١٤] ، أما فى « **الملك هو الملك** » فإن الكاتب ينسف صورة الخليفة العادل الذى تنكر ليتسلى ، فوجد ظلماً ، فنصر المظلوم واقتص من ظالمه ، جاعلاً من الملك السأمان رجلاً باحثاً عن ضرب فج من المتعة الخشنة :

الملك : لأن ذلك يرفه عنى أحياناً ... عندما أصغى إلى هموم الناس الصغيرة . وأرقب دوراتهم حول الدرهم واللقمة . تغمرنى متعة ماكرة . فى حياتهم الرثة طرافة لا يستطيع أى مهرج فى القصر أن يتكر مثلها . واليوم ... هناك شىء آخر . أنا أيضاً لى ابتكارى ... أريد أن أعابث البلاد والناس ... (ص ٢١ / ٢٢)

وهكذا نرى الملك فى صورة مخالفة لما اعتدنا فى القص الشعبى ؛ فهو هنا يتنكر بحثا عن متعة خشنة ، وهو يمضى فى لعبته حتى لو أدت بإنسان من رعاياه إلى الجنون . وحين يخبره وزيره بأن اللعبة خطيرة يقول : وهذا ما يزيدها إمتاعاً . أعرف أنها خطيرة ، وربما فقد هذا المغفل فى نهاية النهار عقله ، ولكن لا أستطيع أن أكبت ميلى الشرس إلى السخرية والعبث !

وإذا كان ونوس يحول وسائل التسلية فى الجماليات الفولكلورية إلى وسائل متعة وتغريب ، وذلك حين يجعل العلاقة بين الحكواتى وجمهوره علاقة تصادم ، وحين يعكس موضوع التنكر ، فإنه يوظف اللغة الشعبية والتراثية بعامة توظيفا يؤكد مفارقة اللغة للواقع الراهن . ولذلك يتحدث أبو عزة بلغة تجنح إلى السجع ، بالإضافة إلى أنها ـ معجمياً ـ تكاد تكون مهجورة :

أصبح سلطان هذه البلاد . وأشد القبضة ولو يومين على العباد ، (مغنيا) أنقش الختم على بياض . فينقضى أمرى بلا اعتراض . طه الشيخ الخائن المخادع أجرّسه على حمار بين العامة . ثم أشنقه بلفة العمامة .

أما لغة عبيد وزاهد ـ وهما رمزان للثورة ـ فهما يتحدثان لغة حديثة على نحو يولد مع لغة أبى عزة دلالات متصارعة :

(هناك شعور بالخيبة والعسر ، التذمر يشتد ، والناس يطحنهم البؤس والخوف ، لكن التناقضات لم تنضج بعد . أقول لك ... وأرجو أن تبلغ الإخوان الذين تحفظوا ما أقوله ، أمام الملك الآن طريقة وحيدة مفتوحة ، هى الإرهاب والمزيد من الإرهاب) .

ويلجأ ونوس إلى تحقيق التغريب بكثير من الوسائل التى تقفها عن بريخت . فهو لا يكتفى بخلق « المسرح داخل المسرح » ، أو توظيف أدوات التراث الفولكورى ، بل يلجأ إلى وسائل أخرى مختلفة ، نحاول إيجازها فى النقاط التالية :

- **الحدث يحكى دون حرص على التشويق أو على تناميه** . وفى هذه الحالة يستخدم ونوس الفعل الماضى توخيا للتغريب التاريخى ، وحرصاً على أن تظل هناك مسافة ما بين الأحداث المحكية والمتفرج ، تقى الأخير الاندماج مع البطل وتقمص شخصيته .
- **التعريف بالشخصيات وتحديد علاقاتها بعضها ببعض** ، فى تقديم درامى واضح وغير متضمن فى الحوار ، مثلما نرى فى « الملك هو الملك » أو « سهرة مع أبى خليل القبانى » . وهذا ما فعله بريخت فى « الأم شجاعة » و « أوبرا بثلاثة بنسات » ، وكذلك فى مسرحية « الأم الطيبة من ستشوان » .
- **استخدام اللافتات التى تشرح المشهد أو تومىء إلى دلالته الفكرية** . وفى مسرحية « الملك .. » أربع عشرة لافتة . تحدد لنا الأحداث أوتعلق عليها . وأحياناً يلجأ ونوس إلى التذكير بما قدمه لنا فى بداية المسرحية . وذلك حينما تتطور الأحداث إلى نقطة مهمة ستترتب عليها نتائج خطيرة .
- **تكرار شخصية الممثل فى أكثر من مشهد** . فهو يحرص على إخبارنا بأن الممثلين اللذين قاما بدور الوزير وأحد أعوانه . هما الآن يمثلان دورى الخليفة المقتدر بالله وأخيه عبدالله . ولايقف التكرار عند شخصية الممثل بل يتعداه إلى تكرار الموقف بدلالته دون كلماته . وهذا ما نجده فى سخرية الوزير من عامة بغداد . وسخرية الأمير عبدالله منهم . وكأن ونوس هنا يؤكد معنى فكريا يشير إلى عدم وجود خلاف بين المتصارعين على السلطة .

• **المشاهد الإيمائية ، وهى وسيلة بريختية** ، استخدمها بريخت فى عدد من مسرحياته ، مثل مشهد الجنود الإنجليز الذين يسلمون ملابس زميلهم المفقود إلى الحمال الهندى فى مسرحية «الرجل هو الرجل» . وقد استخدمها ونوس فى مشهد خلع الملك ووزيره لملابسها الرسمية وارتدائها الملابس التنكرية . ويحرص ونوس فى ملاحظاته للمخرج فى مسرحية «المغامرة ...» على أن يكون مشهد حلق شعر المملوك جابر إيمائيا .

هكذا استطاع **ونوس** أن يقدم تغريباً مسرحياً ، فى محاولة منه لصياغة رؤية فكرية يتوجه بها إلى الجماهير من الفقراء . فإلى أى مدى تضافرت هذه التقنيات المسرحية مع رؤيته وعالمه ؟

٢ ـ ٣

تحاول كتابات ونوس أن تلفت متلقيها إلى انطلاقها من موقف فكرى محدد فى النظر إلى المسرح ودوره ، وفى مواجهة إشكاليات الواقع وما يطرأ عليه من نكوص وتقدم . ونستطيع فى هذا الصدد أن نشير إلى تصريحاته وكتاباته النظرية عن تجربته وأحلامه ومشاريعه ، وما تمتلىء به نصوصه من إيماء إلى هذا الفكر . على أن الناقد لا يعول كثيراً على ما يقوله الكاتب عن النص أوحوله ؛ لأن كل ما يخرج عن بنية النص هو لفت وتوجيه إلى موقف فكرى قد لا يكون هو نفس الموقف الذى يقوله النص من خلال عناصره ومن خلال ما بين هذه العناصر من علاقات ، بل قد يكون مناقضاً له .

ويتمحور عالم **سعد الله ونوس** المسرحى حول السلطة . والتمحور حول السلطة يقود إلى اختزال عناصر الواقع وعلاقاته المعقدة المتراكبة فى مجرد رمز تبسيطى لهذا الواقع ، بحيث يمكن القول إن الإلحاح على هذا الرمز يجعله متصدراً المشهد ، فتبدو السلطة بوصفها مؤسسات سياسية واجتماعية وثقافية وكأنها منفصلة عن الشروط الموضوعية التى أنتجتها وصاغتها على هذا النحو أوذاك . وإذا كانت السلطة ـ ممثلة فى المؤسسة السياسية ـ تعبيرا عن موقف اجتماعى وقيمى وثقافى وقانونى ، فإنها ـ من جانب آخر ـ أداة للقهر ، بمعنى أنها تعمل على تدعيم نظام اجتماعى ونسق فكرى محدد ، متوسلة إلى تحقيق هذه المهمة بخلق أجهزة سياسية وثقافية وقانونية ، يمكن أن يمر الإصلاح من خلال قنواتها .

وقد اكتسبت الدولة بوصفها تعبيراً موضوعيا عن نسق من العلاقات والأفكار والرؤى ، فى دول العالم التى تحررت من السيطرة الاستعمارية ، سمات خاصة ، تباعد بينها وبين الصيغة المستقرة فى البلاد الاستعمارية التى تمكنت فى صعودها ونهبها للدول المتخلفة من خلق أشكال مؤسسية راسخة التقاليد ، وهو الأمر الذى لم يحدث فى البلاد المتخلفة بعد تحررها من التبعية الاستعمارية المعلنة فى شكل وجود قوات عسكرية . وقد كان من الضرورى لمؤسسات الدولة فى هذه البلدان ، ولأدوات سيادة الإيديولوجية ، من التركيز على هذا التباين ، مكرسة لعدد من الصيغ الفكرية التى كان أبرزها الإلحاح على تناغم السلطة والشعب فى كل واحد ، تنعدم فيه الفروق والتمايزات . ويبرز النص المسرحى لونوس هذا التمحور حول السلطة ، منذ أن قدم «حفلة سمر» حتى مسرحية «الملك ... » ، وهى آخر ما أخرجته المطابع له . وإذا كان ونوس يسخر من المفارقة الكامنة فى حديث المخرج ـ فى «حفلة سمر» ـ عن اندماج الجماهير مع السلطة الوطنية ، لمجاوزة الهزيمة ، وأهل القرية الذين لايعرفون معنى الحرب وأسبابها ، فإنه يقدم عالماً مشدوداً إلى أجهزة هذه السلطة شدا قويا ويتجلى ذلك فى طرح السؤال : من نحن ؟ وكأن الجميع كل واحد متجانس العلاقات والمصالح ، بحيث نصل مع نهاية المسرحية إلى أن الجميع مسؤولون بشكل مباشر أو غير مباشر عن نكبة يونيو . وحتى حين ينضم إلى الحوار ذلك الكهل الذى رأى القرية ، وهى تواجه الحرب ، يظل الأمر فى إطار ضيق . ويضحى الكاتب غير قادر على اختراقه ، بسبب الإلحاح على السؤال الذى طرحه النص منذ البداية . وتنتهى المسرحية بالجميع وقد قرروا التوجه إلى المسئولين بحثاً عن مسئول .

وفى هذا المنظور ، **سيحل مصطلح الشعب People بدلاً من الطبقة Class ؛ ويضحى التناغم harmony بديلا من الصراع Struggle . وتضحى الدولة مجرد وسيط ينهض فقط بعبء التوسط بين الطبقات والجماعات المتباينة . أو لنقل ، بعبارة أخرى ، إن الدولة تظهر منفصلة عن الجماهير . وعندما تصبح الدولة جهازاً فوقياً متعالياً عن الجماهير تنمو الظروف الملائمة للإرهاب السياسى .**

وفى مسرحية «الفيل ..» نرى هذا الانفصال فى صورة حادة . فالمدينة تحولت إلى طرفين منفصلين ، علاقتها غير متكافئة . الفيل رمز القهر الذى تمارسه جهاز الدولة وعلى قمته الملك . والناس ضحاياه العاجزون ، الذين يعيشون فى نطاق ضيق محدود من العلاقات :

أصوات : حقاً ماذا بيدنا ؟

زكريا : أنا أقول لكم ماذا بيدنا .... نذهب جميعاً ونشكو أمرنا للملك . نشرح له ما يحلّ بنا . ونرجوه أن يرد أذى فيله عنا . (ص ٢٠)

وحين يذهب الجميع ، يدخلون فى انحناء بالغ ، بحيث يعجزون عن رفع أعينهم نحو الملك ، أو الحديث معه ، فضلا عن تقديم الشكوى . وإذا كان الانفصال يبدو فى «الفيل ...» بهذه الصورة التى تضع الملك فى مستوى يجاوز إنسانيته ، فإن الوضع لا يختلف فى «المغامرة ...» عن هذه الصورة ، فقد استيقظ الناس فى بغداد على أصوات حرس الخليفة وهم ينطلقون إلى أبواب بغداد لإغلاقها ومنع خروج الناس منها . وكان هذا يعنى لدى العامة أن الأمور قد بلغت حداً من التوتر ينبىء بشر عظيم . وفى هذا الوضع لم يكن من بين سكان بغداد من يسأل عن سبب الصراع :

الرجل الرابع : ما أجهله كثير . كنت أسأل إن كان بينكم من يعرف سبب الخلاف وتوتر الأوضاع . ؟

الرجل الأول : يسأل عن سبب الخلاف ! !

المرأة الأولى : وكيف يمكن أن نعرف لماذا يختلف السادة . (ص ٧٥)

وما دامت الأمور قد ساءت بين الطرفين المتصارعين ، فقد نشأ خوف عظيم يترجمه البغداديون فى تكالبهم على الخبز ، محاولين ابتياع أكبر قدر منه تحسباً للأيام القادمة .

وإذا كان عامة بغداد يبدون على هذه الصورة المزرية من العجز ، مع إدراكهم عجزهم ، ويحرصون عليه كأنه الملاذ الوحيد فى غمرة الصراع ، فإن المتصارعين على السلطة يعرفان هذه الحقيقة الواضحة ، وحينما يسأل أحد أعوان الوزير عن موقفهم ، يجيب الوزير قائلا فى ازدراء : «العامة .. ! ومن يبالى بالعامة ؟ لا .. هؤلاء لايثيرون أية مخاوف .... يكفى أن تلوح لهم بالعصا حتى يختفوا وتبلعهم ظلمات بيوتهم » . وهى نفس الإجابة التى يقدمها الأمير عبد الله إلى أخيه الخليفة : «فتنة ! عامة بغداد تحدث فتنة ؟ ! ينقصك ياخليفة المسلمين أن تعرف رعيتك . أما أنا فأعرفهم جيداً ؛ قد يتذمرون ، ولكن ما إن يروا وجه حارس حتى يضعوا تذمرهم ويبلعوه مع ريقهم ... وفى النهاية يهرولون ، لينبشوا الأرض من أجل تسديد الضريبة » .

وإذا كان الأمير عبد الله يخبر الخليفة بأنه لا يعرف الرعية ، وإذا كان أهل القرية المدمرة فى «حفلة سمر .. » لا يعرفون شيئاً عن الحرب ولا يفهمون معنى للوطن ، فإن ذلك أمر طبيعى فى ذلك العالم المدجن ، الذى تقوم فيه علاقة الملك برعيته على أساس من كونهم وسخاً يمكن أن ينقذ الملك حين يشعر بالضجر . ومن ثم لا يوجد سوى طريق واحد لكى يعرف حياتهم وعلاقاتهم ، هو الذى يشير إليه الوزير حين يقول : إن التقارير الأمنية تحمل إليك المدينة عارية إلى هذه القاعة ؛ كل المجريات والاتجاهات والأفكار ؛ فلماذا تعرض شحصك السامى للاحتكاك بالزنخ والوساخة .

وبرغم هذا الانفصال بين الطرفين ، الناتج عن اغتراب المنتجين عن عملهم ، والنظر إليهم بوصفهم وسخا ، فإن كل المغبونين فى عالم ونوس لا يجدون وسيلة لاستعادة حقوقهم سوى التوجه إلى هذه السلطة . يحدث هذا فى «الفيل .. » أما فى «الملك .. » فقد كان أقصى مايتمناه المرء أن يقابل الملك :

أم عزة : كانت مصيبة واحدة ، وصارت مصيبتين . أولاد الحرام خربوا ديارنا . وهو اشتدت عليه اللوثة ، وضاع عقله فى الهلوسة . الحمل ثقيل ولا أعرف لمن أشكو بلائى . آه لو أستطيع أن أقابل ملك البلاد .

مصطفى : ماذا ستقولين له ؟ ..

أم عزة : ماذا سأقول له ! على لسانى احمال من الكلام ... سأقول ... سأقول : ياملك الزمان ، العيارون واللصوص يحكمون البلاد ، وينهبون أرزاق العباد . العدل نائم ، وليس هناك من يفتش أو يحاسب . الغش رائج والتعدى سائد ، لاسلامة ولا كرامة ولا شريعة . (ص ٥٠)

٣ ـ ٣

فى هذا العالم المدجن ، القائم على علاقات قسر معممة ، يضحى الفرد عاجزاً عن الفعل . إنه فاقد للانتماء لجماعته ، غير قادر على التواصل معها ، بل يضطره ضغط الحاجة إلى الإقدام على اقتراف الجرائم فى حقها ، مثلما نجد فى شخصيات زكريا فى «**الفيل**» وجابر فى «المغامرة» وعرقوب فى «**الملك ..**» .

والقسر فى هذا العالم غير مقصور على الفرد . بل يتعداه فيظلل الجماعة بأكملها . لقد كان أهل القرية فى عجزهم عن فهم معنى الحرب كأنهم تجسيد دامغ للعجز عن الانتماء فى «حفلة سمر» . أما أهل بغداد فبفرارهم إلى الصمت يقدمون مبررات سيادة عالم القهر واستمراره .

على أن القهر يبرز نقيضه ، ولايمكن الحديث عن سيادة مطلقة لسمة واحدة » . لأن ذلك يعنى تحدد المجتمع فى وجه واحد من وجوه الحياة ، وهو أمر مستحيل . وبرغم سيادة القهر وقوته فى عالم ونوس فإنه يخلق نقيضه ونفيه ، وإلا انعدم الفعل الإنسانى الخلاق ، وتجمدت الحياة ونضبت ، وونوس يعى هذه الحقيقة ؛ حقيقة تولد الجديد من أحشاء القديم ، وحتمية هذا التولد فكيف يجسد لنا نقيض القهر؟

السمة الغالبة على أصوات الاعتراض على القهر فى عالم ونوس هى سمة السلبية المطلقة ، والعجز عن عمل أى شىء من شأنه أن يكون بديلاً للتخلف والارهاب فالمملوك منصور فى «المغامرة ..» يتوقف رفضه لما يجرى حوله عند حد تحذير جابر من الخطر المحدق . وحين يعرف بنية جابر فى الخروج بالرسالة ، بالرغم من حصار حرس الخليفة لبغداد ، لايفعل أكثر من الحزن لاندفاعه ونهوره . أما الرجل البغدادى رقم (٤) فإنه يقنع بمجرد الكلام أمام الحوانيت ، وكلاهما لايقف بعيداً عن ساحة المعركة ، وبرغم ذلك لم يطمح واحد منهما إلى اتخاذ موقف جاد وجدى .

وفى مسرحية «الملك ..» يحرص الكاتب على إبراز زايد وعبيد ، مشيراً بهما إلى البديل التاريخى للمجتمع المتهرئ المقهور ، بيد أنهما لايفعلان أكثر من الحديث بثقة الدوجماطيقيين عن نهاية عصور التنكر ، وحتمية العودة إلى العصور الموغلة فى القدم ، حيث لم تكن هناك ملكية أو استئثار بالمال والجاه والنساء . وعلى الرغم مما فى حديثهما عن تطور المجتمع الإنسانى من فجاجة تشير إلى فهم رومانتيكى طوباوى ، بل فهم خاطئ ينم على جهل ونوس بمصادر فكره الكلاسيكية إلا أن المرء يمكن أن يغفر لها ذلك ، لو كان قادرين على تقديم فعل إنسانى خلاق . وإزاء هذا العجز عن الفعل لم يكن بإمكان عبيد ، العاشق الرومانسى ، أن يقدم شيئاً إلى عزة . وهكذا تُساق الفتاة الحالمة بفارس بنبيل إلى قصر الوزير ليشير مصيرها إلى الأفق الثورى لعالم ونوس .

٤ ـ ٣

فرض توظيف أدوات التراث الشعبى التشكيلية والجمالية على نص ونوس المسرحى النسق العام لهذا التراث ، وبشكل خاص نسق الحكاية الشعبية كما حددها «بروب» و«دندس» و«بانفيل» ، وهو نسق يمثل حركة من السالب إلى الموجب على النحو التالى : [١٥]

الاختلال ⟵ التوازن

أو من :

النقص ⟵ تصفية النقص

والنسق العام لمسرحية «الفيل .. » يتم على هذا النحو البسيط . فبعد أن كان زكريا واحداً من فقراء المدينة الذين يعانون شظف العيش ، وقسوة الحياة ، والعجز المادى والنفسى ، تحول إلى حارس للفيل . مكافأة له على تملقه للملك . إن محاولة تقديم شكوى للملك تكشف عن التوجه السلطوى لديه . وحينما وجد الفرصة سانحة أمامه لتصفية نقصه والصعود طبقياً ، حول مأساة الجماعة إلى خلاص فردى له .

وإذا كان نسق «الفيل ..» نسقاً بسيطاً على النحو السابق فإن نسق «المغامرة» أكثر تعقيدا ، وينطبق عليه النسق العام للحكايات الشعبية غير البسيطة ، الذى قدمه كلود بريمون مع تعديل بسيط :

تدهور ← ارتقاء

رذيلة ← عقاب

فجابر مملوك ذكى ، وشجاع مغامر ، يحاول الصعود من هذه العبودية والفقر المتردى إلى موقف يمتلك فيه حريته ويحوز زوجة فاتنة وثروة . لكنه فى محاولة صعوده يرتكب رذيلة الصعود الفردى على حساب خدمة عدوه الطبق ووطنه ، فيكون جزاؤه فى نهاية المسرحية القتل . وهو نفس ما يحدث لعرقوب وعزة فى مسرحية «الملك ..» ، ويعبر عنه النص على لسان الممثل الذى أدى دور عرقوب قائلا : (لم أعرف كيف ألتصق بالذين مثلى . ولم أعرف كيف أصل إلى الذين قبلى .)

وإذا كان الكاتب قد ترك زكريا بلا عقاب ، برغم تحطيمه للقواعد الخلقية فإنه قد أنزل العقاب بالجماعة ، لأنها هى التى أتاحت له أن يخونها ، وهيأت الشروط التى تخلق الأفيال وتجعلها تتكاثر . أما فى «المغامرة ..» فإن العقاب ينزل بجابر ، لأنه هو الذى سعى بنفسه إلى عدوه ، عارضاً عليه خدماته ، متصورا أن فى ذلك خلاصاً له من نقصه .

٤ ـ ٤

لقد قدم ونوس عالماً مسرحيا ، رحب الجنبات ، يتجلى فيه واقعنا فى صورة حادة الخطوط والألوان ، محاولا أن يقدم نمطاً من فن المعرفة التى تحرص على التواصل مع جمهورها . وقد يتهمه بعضهم بالاخفاق فى محاولاته ، وقد يراه بعضهم كاتبا يقدم حلما «محبطا» وهو معرض للرضوض النفسية فى الواقع العربى ، وقد يرى فيه بعضهم كاتبا حسن النوايا ، تقدم نصوصه عالما مدجنا عاجزا مهزوما يتمحور حول أداة قهره ، إلا أن ونوس يقول لنا :

إنى أحلم بمسرح تمتلئ فيه المساحتان ، عرض تشترك فيه الصالة عبر حوار مرتجل وغنى ، يؤدى فى النهاية إلى هذا الإحساس العميق بجماعيتنا وبطبيعة قدرنا ووحدته) ويجب علينا ألا نهوّن من شأن الحلم ، فهو دوماً جنين الواقع وأداة تحويله !

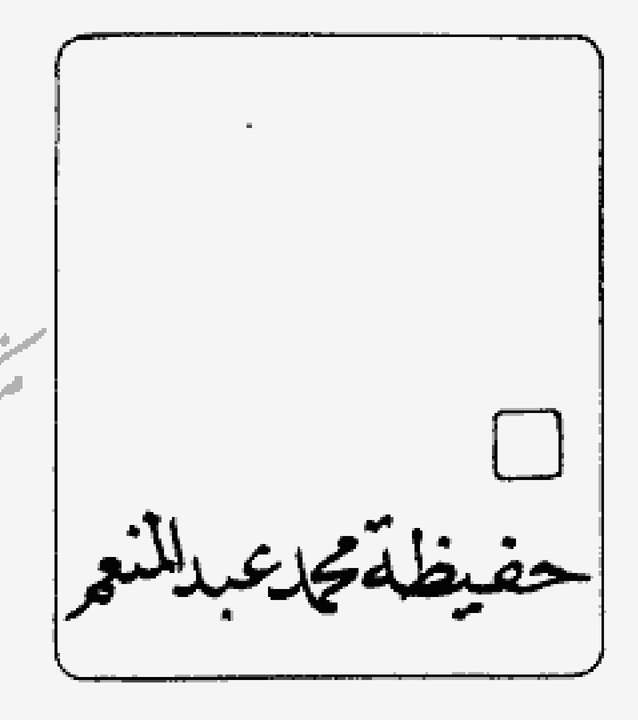
• هوامش

(١) راجع جورج قرم «النزاع بين التغيير واللاتغيير فى المجتمع العربى» ـ الباحث ـ العدد الأول . السنة الأولى . باريس ١٩٧٨ .
(٢) محمد بدوى «مغامرة الشكل عند روائى الستينيات» ـ فصول . العدد الثانى من المجلد الثانى . ص ١٢٨ .
(٣) عن مسرح بريخت يمكن للقارئ العربى الرجوع إلى :
• برتولت بريخت «نظرية المسرح الملحمى» ترجمة . جميل نصيف . منشورات وزارة الإعلام . بغداد ١٩٧٣ .
• رونالد جراى : «بريخت» ـ ترجمة نسيم مجلى ، مراجعة أحمد كمال زكى . الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٧٢ .
• إبراهيم حمادة : آفاق فى المسرح العالمى ، المركز العربى للبحث والنشر . القاهرة ١٩٨١ .
(٤) النص فى بيير آجيه توشار «المسرح وقلق البشر» ـ ترجمة سامية أسعد . الهيئة المصرية العامة للكتاب ص ١٣٧ / ١٣٨ . القاهرة ١٩٧١
(٥) نفسه .
(٦) يقول بريخت : (المسرح الملحمى ليس شيئاً جديداً تماماً من ناحية الأسلوب ، فهو فى طريقة عرضه ومعالجته ، وفى تأكيده على الجانب الفنى ، مرتبط بالمسرح الآسيوى القديم) . راجع ص ١١٢ من «الرؤية الإبداعية» ـ مجموعة مقالات حررها هاسكل بلوك وهيرمان سالنجر . ترجمة أسعد حليم ، ومراجعة : محمد مندور . سلسلة الألف كتاب ، القاهرة ١٩٦٦ .
(٧) آفاق فى المسرح العالمى ، ص ٥٦ .
(٨) سعد الله ونوس : «بيانات لمسرح عربى جديد» مجلة المعرفة ، العدد ١٠٤ ، دمشق ، أكتوبر ١٩٧٠ .
وراجع أيضا مقدمة «مغامرة رأس المملوك جابر» ـ دار الآداب ، بيروت ، الطبعة الثانية ١٩٧٧ .
(٩) لسعد الله ونوس المسرحيات التالية :
١ ـ حكايا جوقة التماثيل ، ومسرحيات أولى .
٢ ـ فصد الدم ومسرحيات ثانية .
٣ ـ حفلة سمر من أجل (٥) حزيران . اعتمدت على نسخة مخطوطة ، وسوف أشير إليها فى بقية المقال ب «حفلة سمر..» فقط .
٤ ـ سهرة مع أبى خليل القبانى . منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ١٩٧٣ .
٥ ـ الفيل يا ملك الزمان» ـ فى مجلد واحد مع مغامرة رأس المملوك جابر» دار الآداب ، بيروت ، الطبعة الثانية ١٩٧٧ . وسوف أشير إليها ب «الفيل ...» .
٦ ـ مغامرة رأس المملوك جابر ـ وسوف أشير إليها ب «المغامرة ...» .
٧ ـ الملك هو الملك ـ دار ابن خلدون للطباعة ، بيروت ١٩٧٧ . وسوف أشير إليها باسم «الملك ...» .
(١٠) يبرز أثر يونيو فى روايات من مثل «مخلوقات فاضل العزاوى الجميلة» و«الأشجار واغتيال مرزوق» لعبد الرحمن منيف ، و«عودة الطائر إلى البحر» لحليم بركات ، وغيرها . وفى دواوين مثل «شجر الليل» لصلاح عبد الصبور ، و«مرثية للعمر الجميل» لأحمد عبد المعطى حجازى ، و«البكاء بين يدى زرقاء اليمامة» لأمل دنقل . أما فى المسرح فقد ظهر ذلك فى «الدراويش يبحثون عن الحقيقة» لمصطفى الحلاج ، و«النار والزيتون» لألفريد فرج ، و«أغنية على الممر» لعلى سالم ، و«الزجاج» لميخائيل رومان . وهذه مجرد أمثلة فحسب .
(١١) الفيل ص ٧٨
(١٢) الفيل ص ٣٨
(١٣) ثمة مقال طويل ، يدرس فيه صاحبه التشابهات بين النصين ، وينتهى إلى تأكيد أن ونوس قد قام بما يشبه عملية «التمصير» على طريقة محترق الكتابة التجارية فى المسرح المصرى . والكاتب يرى أن تحول بطل «الرجل هو الرجل» لبريخت يبدو لنا مبررا ، على حين نشعر بعدم الاقتناع بصدد تحول أبى عزة فى «الملك ...» إلى ملك من طراز بطريركى . على أن الكاتب يرى أن ونوس استطاع أن يحمل مسرحيته تفسيراً للسلطة البورجوازية ، من وجهة نظر ماركسية ، وهو مالم يقم به بريخت . وعلى حين يرى أحمد الحمو كاتب مقال «الموقف الأدبى» ذلك فإن ناقدا آخر هو خليل النعيمى يحلل مسرحية ونوس انطلاقا من فشله فى القيام بالتحليل السيوسيولوجى الطبق ، برغم إيحائه بذلك من خلال النص . وفى تقديرى أن بريخت قد نجح فيا يريد تقديمه ، وهو إمكانية تفكيك الإنسان كأنه سيارة ، ثم تركيبه مرة أخرى على نمط آخر مختلف . أما رأى النعيمى فيمكن أن يوصف بالجودة بعد تنقيته من لهجته الإيديولوجية . راجع :
• أحمد الحمو : (الملك هو الملك ، أم «الرجل هو الرجل» ـ بين سعد الله ونوس وبرتولت بريخت) . الموقف الأدبى ، العدد ٨٦ ، يونيو ١٩٧٨ . دمشق .
• خليل النعيمى : الكتابة المفهومية ومسرحية الملك هو الملك لسعد الله ونوس . الباحث ، العدد التاسع ، السنة الثانية ، باريس ١٩٧٩
(١٤) راجع ـ على سبيل المثال ـ حكاية الجمال والبنات فى ألف ليلة وليلة .
(١٥) راجع المقال الممتاز لسيزا قاسم عن «المفارقة فى القص العربى المعاصر» . فصول . العدد الثانى من المجلد الثانى .

أنتونان أرتو



ومسرح القسوة



حفيظة محمد عبد المنعم

يعد «أنتونان أرتو ١٨٩٦ ـ ١٩٤٨ من كبار رجال المسرح ، وعلى الرغم من أنه كان فى حياته ممثلاً ومخرجاً شبه مغمور ينتقل من مصحة عقلية لأخرى ، فإنه ترك عدة مؤلفات مهمة ، يأتى فى مقدمتها كتابه «المسرح وقرينه» Le Théâtre et son Double ، الذى وضع فيه أسس المسرح الحديث ، وكان له تأثيره فى كتاب المسرح الغربى المعاصر .

كان «أرتو» يرفض مفهوم المسرح السائد فى النصف الأول من هذا القرن ؛ ذلك لأن المسرح الغربى ، فى نظره ، لم يكن ـ بعد ـ قد خرج إلى الوجود ، وأن إنشاءه على أسس جديدة لابد أن يؤدى إلى خلق عالم وإنسان جديدين . فالمسرح مرتبط فى ذهن «أرتو» بالكون ؛ وهذا ماتعلمه من المسرح الشرق أو ـ بالأحرى ـ من المسرحين اليابانى والهندى . فكتاب Bharta Natya Castra ، وهو من أقدم الدراسات عن المسرح فى العالم ، يقول على لسان الإله «براهما» Brahma : «لقد خلقت المسرح مطابقا لحركة العالم ... وللمعرفة المقدسة ، وللعلم وللأسطورة ... ولسوف يكون مكانا للعلم وللترفيه لجماهير الناس» .

وفكرة أرتو عن المسرح جاءت مطابقة لكلمات براهما ؛ فهو مُولد لطاقة خلاقة ، ولكن على المسرح أن يهدم ماكان قائما قبل البناء الإيجابى الجديد . ومن هنا يأتى مايطلق عليه عبارة l'action négative ، أى حركة الهدم السلبية . وهى ليست بغريبة على هذا المسرح ، بل إنها جزء من طبيعته وجوهره . ولفظ القسوة إنما يعبر عن حركة الهدم الأساسية هذه ؛ فلا هدم بلا دمار ودماء وألم . وتدهور المسرح يرجع إلى أنه قد «قطع الصلة مع روح الفوضى l'anarchie المتأصلة فيه» .[1] لذلك صار لزاما على المسرح أن يثير القلق . وأن يُسْهم فى خلق الثورة التى ستحدث حتما فى عالم يسير نحو الفناء . ليعود إلى وجود جديد . وهو فى هذا يساير فكر هيجل الجدلى فى القضية ، والنقيضة ، والتركيب thése, antithèse, Synthèse . فالكون عند أرتو مطابق لنظرية هرقليطس عن العالم من حيث إنه دائم الحركة والتغير ؛ أى إن الحياة والكون قد انبثقا مما أطلق عليه اليونانيون اسم فوضى المادة Chaos ليعودا إليها مرة أخرى ، ثم ليخرجا فى شكل مختلف ؛ وهذا مايسمى بالعودة الأبدية . ومن ثم فإن حركة التدمير فى المسرح إنما تساير حركة الهدم الكونية .

وعندما أسس أنتونان أرتو مسرح «ألفريد جارى» Théâtre Alfred Jarry فى عام ١٩٢٦ اقترح موضوعا للعروض أسماه «الأحداث الجارية» l'actualité . وهو يعنى ، على حد قوله ، «الأحداث المعبرة عن حالة الفرنسيين الحالية» .[2]

وقد أدخل فى البرنامج مسرحية «الأطفال على مقعد الحكم» Les Enfants au pauvoir «من تأليف «روجر فتراك» Roger Vitrac ؛ وهى تمثل تحلل الفكر الحديث . فالثورة فى المسرح ذات شقين ؛ اجتماعى وفلسفى ، وسلاحها : «الفكاهة فى جميع صورها ، وهدفها : الضحك المطلق ؛ الضحك الذى يبدأ من الجمود الأبله ليصل إلى هزات البكاء العظيمة» .[3]

ويضيف أرتو إلى الفكاهة والسخرية «اللامعقول» ، الذى يفجر «القوى الهدامة» Les Forces négatives «الكامنة فى اللاشعور ، وهو يدعونا إلى التساؤل عن أسس التفكير المنطق» وقيمه . فالمسرح لايتوجه إلى «الفكر» البشرى ليدعوه فحسب إلى التذمر والثورة على المنطق القائم ، بل يبغى غزو العاطفة كذلك لتحريكها عن طريق «أقصى طاقة للتعبير» le maximum d'expression ، مصحوبة

«بالجرأة القصوى» **le maximum d'audace** ، حتى يشعر المشاهد بأنه قد سُجن فى مصيدة من الهذيان ، وأنه اندمج وامتزج بحق فيما يجرى على خشبة المسرح : «إن مانبحث عنه هو التأثر المفرض ، والقدرة على التحلل المرتبطة بالحركات وبالكلمات ، والواقع بوجهيه الأمامى والخلفى ، والهذيان الذى اخترناه وسيلة درامية أساسية»[٤] .

ونرى كلمة **«l'actualité»** أو الأحداث الجارية وقد تجردت فى كتاب «المسرح وقرينه» **Le Théâtre et son Double** من مفهومها الاجتماعى لتعبر فقط عن «أصالة الأحداث» **l'authenticité des Faits** . وهى تأخذ أيضا بُعدا فلسفيا ميتافيزيقيا جديدا مرتبطا بالمصير الإنسانى . فأرتو يكتب إلى **Roger Vitrac** قائلا : «إذا أردت أن تخلق مسرحا للدفاع عن بعض الأفكار السياسية أو غيرها فإنى لن أتبعك فى ذلك ، إذ لايثير اهتمامى فى المسرح سوى ماهو مسرحى أساساً . إن استخدام المسرح لنشر أى فكرة ثورية ـ إلا فيما يتعلق بالروح ـ يبدو لى محاولة وضيعة جداً ، ومنفرة جدا لاستغلال الأوقات والفرص السانحة»[٥] .

لم يعد أرتو يهتم إلا بكل ماهو إنسانى ، حتى فى الأسطورة وفى كتب الأديان السماوية ، أصبح لايرى إلا ماهو متعلق بقضايا البشرية جمعاء . فما يلفت نظره «فى سفر **Zohar** هو قصة الراب سيمون التى تلتهب كالنار وهى معاصرة لنا كالنار»[٦] . ذلك أن أمثال هذه القصص باقية أبد الدهر ، لأنها تمس البشرية كلها ، وتثير الأسئلة حول مشكلاتها وعلاقاتها وقضاياها الجوهرية على مر العصور . والمسرح يهدف أساسا إلى إعداد الإنسان «للثورة الميتافيزيقية» من أجل تقدم جذرى فى مصيره ، ولحل ما يبدو مستعصيا بل مستحيلا فى حالة البشر الراهنة . إن اختيار أرتو للمسرح أداة لتوصيل أفكاره يرجع إلى أنه كما يقول : «ليس فيلسوفا حقيقيا» بل مفكر يكشف عن آرائه عن طريق الفن . وأفضل وسيلة للتعبير عنده تعتمد على [illegible] نوع من التأثر الجمالى **emotion esthétique** ؛ فهو يبحث دائما عن «التأثر» ، وأن يتأثر [illegible] الناس جميعا [illegible] وهو يجد فى لغة المسرح موصلا جيدا لفكرته ، [illegible] غيره من الناس . فالمسرح ليس هدفا فى حد ذاته ، بل هو [illegible] يستخدم لكشف جديد عن الواقع الحقيقى للإنسان والعالم . والمسرح ، كالأسطورة ، قائم على «روح متوغلة» فى القدم ، وهو وسيلة للإقناع عن طريق القلب والمشاعر . وهو لايقلد الحياة بل يعيد خلقها ، ويهيىء المشاهد لتقبل فكرة حقيقة الوجود والإنسان . وهذه الحقيقة كامنة فى داخل النفس . وعلى المسرح أن يستشفها ويخرجها إلى النور . إنه تجربة لسبر الأغوار ولمعرفة الحدود ؛ «فالشخصيات تذهب إلى أقصى دوافعها وأفكارها ، وتصل بذلك إلى الحقيقة ؛ وهذا ما يهدف إليه المسرح»[٨] .

حين تبلغ الحقيقة النفسية للشخص أقصى درجاتها فإنها تفقد طابعها الفردى المتغير لتصبح حقيقة عامة ثابتة . والمسرح يسمو بالمشاهد الذى يجد نفسه قادرا على تأمل حقيقة الوجود ، تلك الحقيقة التى عرفها الإنسان فى بدء الخليقة ثم فقدها بفعل الحضارة ، أى بفعل الثقافة القائمة على المنطق والمنهج العلمى التجريبى . وقد ذهب أرتو يبحث عن تطبيق لفكرته المثالية عن المسرح إلى المكسيك ، وذلك لاكتشاف سر العمل الدرامى الحقيقى الذى يمتزج بالحياة ، ويعى أصولها ، ويعبر عنها فى بعدها الكونى . إن فكرة مثل هذا المسرح لاصلة لها بمفهومنا الحالى عن القواعد الجمالية ؛ حيث إننا نظن أن «العمل الفنى والعمل الجمالى يهدفان إلى التسلية وإحداث أثر غير ملحوظ خارجى وعابر»[٩] ، فى حين يعنى المسرح فى نظر أرتو الممارسة **praxis** والحركة الديناميكية الخلاقة . إنه ينتمى إلى الطوطمية **totémisme** ؛ أى إلى تلك الثقافة الملموسة ، المجسدة والدائمة الحركة؛ لذا يكتب أرتو : «إن الطوطمية هى كالممثل ، لأنها تتحرك ، وهى قد جعلت للممثلين ؛ وكل ثقافة حقيقية تعتمد على الوسائل البربرية للطوطمية. إنى أرغب فى عبادة الحياة البرية ، أى تلك الحياة التلقائية كلها» .[١٠] والمسرح ، كما ذكرنا سابقا ، يهدف إلى هدم كل شىء من أجل الوصول إلى الجوهر بالطرق المسرحية ؛ وهو أيضا يميط اللثام عن خطورة العودة إلى الأصل والجوهر أو إلى فوضى المادة بوسيلة أخرى . ذلك أن المسرح يعود إلى منبع الخليقة لفهم معناها ، ولتتبع معنى حقيقة الكون والحياة وحركتها ، بل «إن المسرح هو فى الواقع أصل الخليقة»[١١] . وفوضى المادة هاوية سحيقة تكمن فيها حقيقة أصل الكون ، ولكنها حقيقة قاتلة ، لا يقوى الإنسان عليها ، لأنها نقيض الحياة والوجود ؛ فهى منبعها ومقبرتها معا . وفلسفة الصيرورة التى يعتنقها أرتو هى عودة إلى فوضى المادة ، إلى الدمار ، ولكنها عودة مؤقتة ، تهدف إلى خلق جديد فى شكل جديد . إنها «القسوة» كما يفهمها أرتو . فالقوة السلبية أو التدميرية التى تكمن فى المسرح هى أساس «الشر» أو «الرعب» فى كل عمل درامى ، وكل مسرحية يجب أن تحتوى على قدر منه . فالمسرح ، مثله فى ذلك مثل الطاعون ، عليه أن يوحى «بالقوى السوداء» الكامنة فى الوجود ، التى ستؤدى حتما بنا إلى الموت والفناء. والقسوة هى إذن حركة الحياة المؤدية إلى الموت والعدم ، وهى تعبر عن الشىء النابع من المادة نفسها .

فإذا كان **Leibniz** ينظر إلى الشىء وكأنه شرط أساسى لوجود عالم لايصل إلى مرتبة الكمال فإن أرتو يرى فيه محصلة «لامتداد» المادة و«سمكها» و«ثقلها» من ناحية ، ولحركة الكون من ناحية أخرى . والقسوة تعنى أيضا «القانون» أو «الناموس» الذى ينظم الكون ، ويتمثل فى الحركة الدائرية للكواكب . وهو ينم عن الدقة والتوجيه المطلقين ، ويذكرنا بمفهوم شوبنهاور للإرادة التى تسير الكون والكائنات الحية ، وتسمى حينئذ «غريزة حب البقاء» ، التى يطلق عليها أرتو اسم «الشهية للحياة **l'appétit de vivre** » وهذه الإرادة أقوى من الإله الخالق للكون الذى يرمز إليه أرتو بلفظ **Démiurge** ومهمته صنع الكون والحياة فحسب ، دون التدخل فى تسييرهما ، بل إنه هو نفسه يصنع مايصنع بدافع تلقائى : «إن الإله الخفى عندما يخلق فهو يطيع القانون القاسى للخلق ، الذى يفرض عليه نفسه . وهو لايستطيع الإحجام عن الخلق.»[١٢]

وهذه الفكرة عن أن الإله صانع يخضع للناموس الكونى ليست بجديدة ، فهى مستقاة من الفلسفة اليونانية القديمة ، ومهمة المسرح هى التعبير عن الناموس الكونى الذى يتمثل على المستوى البشرى فى التعلق

بالحياة وحب البقاء، ولكنه يتخذ أيضا شكل القدر الذى يُسير ويحدد سلوك الإنسان ومستقبله. وأرتو يشير فى إعجاب إلى دور القدر فى مسرحيات «متزلنك» قائلا: «إن القدر اللاشعورى فى المسرحية اليونانية القديمة يصبح عند متزلنك المبرر لوجود الفعل؛ فالشخصيات ليست سوى دمى يحركها القدر».[١٣]

والمسرح يكشف لنا عن غياب الحرية الإنسانية؛ ففكرة التوجيه أو التسيير القدرى تبدو واضحة فى شخصية Cenci بطل مسرحية أرتو التى تحمل هذا العنوان؛ فهو يتقبل قدره، ويصبح قاسيا مثل القانون الكونى، ويعترف بذلك فى قوله: «إننى أبحث عن الشىء وأفعله لأنه قدر ومبدأ. لن أستطيع الصمود أمام قوى بداخلى تتحرق شوقا للركل».[١٤]

والاقتناع بعدم وجود الحرية الإنسانية يعنى استبعاد فكرة القواعد الأخلاقية الثابتة والعامة Amoralisme. وفى هذه الحالة تفقد مفاهيم الخير والشر معناها المطلق، وتصبح نسبية، خاضعة لآراء الفرد واختياره. فكيف يمكن قبول القوانين الأخلاقية العامة؛ وكيف تخضع لفكرة الثواب والعقاب، إذا كان الإنسان مسيرا وتابعا لحركة الحياة والكون التى ليس له فيها أى يد؟ إن الشر يكون حينئذ هو عدم مسايرة حركة الكون فى قسوتها واتجاهها إلى تحطيم كل ما هو قائم. لذا فأرتو يعبر عن رغبته فى الوقوف بمعزل عن قواعد الأخلاق حينما يصرح:

«إننى أريد أن أرتفع إلى مستوى ماهو فوق الخير والشر لأصل إلى معرفة هذه الحياة الكونية التى تمنح كل تلك القوة لطقوس إيلوزيس Eleusis السرية».[١٥]

فالمفهوم الميتافيزيقى للمسرح يهدف إلى إجراء مصالحة بين الإنسان وفلسفة الصيرورة المعبرة عن اتجاه الكون إلى الفناء.

وكما يرفض أرتو بناء المسرحية على قواعد أخلاقية ثابتة فهو يقصى أيضا فكرة «البنية النفسية» للشخصية، التى تهدف إلى استكشاف اللاشعور الإنسانى، لأن مثل هذا النوع من الشخصيات لايصلح إلا لمسرح «أخلاقى وجراحى» يكون امتدادا للمسرح الطبيعى الذى نشأ فى النصف الأخير من القرن الماضى. فالبناء النفسى للشخصية يجب أن يقدم بأسلوب «ميتافيزيقى»، يقوم على الرموز والاستعارات. وعلى الكاتب أن يصل إلى الجذور النفسية والأسطورية للإنسان كى يحدد معالم شخصياته. ومسرحية Les Cenci التى كتبها أرتو تقوم - مثلها فى ذلك مثل أسطورة أوديب - على الاتصال الجنسى بين المحارم inceste. فالموضوع إذن عام، وهو ينتمى إلى عهد ماقبل التراجيديا الإغريقية، على الرغم من أن مسرحية Les Cenci تصور حادثة وقعت حقا فى إيطاليا فى القرون الوسطى. إن عرض موضوع يمس البشرية وقضاياها الأزلية والقدرية يعطى للمسرح بعدا إنسانيا شاملا. لذا فأرتو يرغب فى أن يستبدل بالتفصيلات النفسية للشخصيات مايسميه «ميتافيزيقية الكلمة والحركة والتعبير».[١٦] وهو يهدف بذلك إلى إقلاق المشاهد بعرض موضوعات أساسية كونية وإنسانية. ولكن كما يبغى أرتو العودة إلى حقيقة ماقبل المنطق؛ إلى حقيقة الأساطير وفوضى المادة التى ترمز إليها أسطورة ديونيزوس إله الخمر؛ فإنه يريد أيضا عرض «الواقع» على المسرح.

ويأخذ هذا الواقع فى مفهوم أرتو معنى الهذيان والوضوح، والجنون والحكمة. وقد وجد كاتبنا ماينشده فى مسرحية أنشودة الأشباح Sonate des Spectres لستريندبرج. وهو يفسر ذلك بقوله:

«إنها - أى المسرحية - تذكر بالقصص القديمة، حيث يكون الشخص الأقل وعيا والأكثر جنونا هو فى الواقع الأكثر تعقلا، وهو فى ذلك يمتلك حل كل العقد».[١٧]

ويبدو أن أرتو يرغب - مثلما فعل نيتشه - فى أن يستبدل بالعقلانية والمنطق الحكمة المنبعثة من المسرح التراجيدى اليونانى. فالتراجيديا هى امتزاج الإلهين ديونيزوس وأبللو. فإذا كان ديونيزوس يرمز للحقيقة القاتلة ممثلة فى العودة إلى فوضى المادة والقوة الدافعة المنبعثة منها، فإن أبوللو يرمز إلى الجمال والنقاء والصفاء فى الشكل الخارجى. وعندما يندمج الإلهان فإن ديونيزوس يفقد خطورته على الحياة البشرية ليصبح رمزا للحياة فى اتجاهها نحو المستقبل لخلق أشكال جديدة. لذا فإن أرتو يقول:

«المسرح يمتزج بقدر العالم من الناحية الشكلية. وهو يتساءل عن قضية التعبير بواسطة الأشكال».[١٨]

وهويحقق التركيب Synthese بين قوى الحياة الدافعة وشكل الحياة الخارجى. ولقد حاول نيتشه أن يبرز خصائص المسرح الموسيقى الراقص بواسطة هذا التركيب؛ ولكن أرتو يحلم بتحقيق المسرح المتكامل أو «المسرح الشامل». لذا فهو يرغب فى التحرر من القواعد المسرحية، وإدماج «أكبر قدر من التعبير فى أكبر قدر من الجرأة»، مستغلا فى ذلك إمكانات الإخراج كافة.

إن أرتو يطلب عرض الموضوعات والمواقف بكل موضوعية ممكنة، ولكنه يرفض المدرسة الواقعية؛ حيث إن الواقع الحقيقى إنما يكون عند «ملتقى الواقع بالخيال»، ويمكن الوصول إليه عن طريق: «الإخراج الذى يبتعد عن التكلف ليلتقى بالواقع الأكثر واقعية من الواقع، وذلك عن طريق الأشياء والرموز المباشرة».[١٩] وعلى الإخراج أن يحقق فكرة أرتو عن «شاعرية المكان» المرتكزة على اللغة الملموسة، التى ينطق بها كل مايجرى ومايوجد على المسرح. وهذه اللغة تنبعث إلى حد بعيد من الديكور «الحقيقى» الذى يجعل المشاهد يتعايش مع أحداث المسرحية نظرا لواقعيته. فالأشياء التى تأخذ مكانها على المسرح هى أكثر تعبيرا عن نوايا المؤلف من لغة الكلام. لذلك يميل أرتو إلى تقريب فكرته المجردة إلى ذهن المتفرج بإعطائها شكلا ملموسا. ومن أمثلة ذلك: «أن يرى الشخص الذى يلعن الآلهة جسما ماديا يظهر أمامه فجأة يكون صورة حقيقية للعنة التى يتفوه بها».[٢٠]

ومثل آخر هو صنع كائن ذى مظهر مقلق يرمز للخطر الكونى المُحْدِق بالإنسان. ويكون مرادفا للتنين فى المسرح الصينى أو مسرح جزيرة بالى. وفى مسرحية «نافورة الدم» يرمز الكاتب للقسوة الكامنة فى الطبيعة بأن يجعل شابا يقول متعجبا: «آه، إن هذا العالم يبدو مستقرا جدا»، ولكن الواقع يخالف هذا القول: «حينئذ نرى نجمين يتصادمان

ومجموعة من السيقان واللحم الحى تسقط مع الأقدام والأيدى والشعر والأقنعة والأعمدة والأبواب والمعابد والأنابيق ... »(٢١)

والأشياء التى تجسد الفكرة المجردة وترمز إليها يجب أن تختار بدقة، إذ يجدر أن تكون رمزية إلى أبعد حد، ومعبرة إلى أقصى درجة، فإن أرتو فوضوى بطبعه، ولكنه يرنو إلى اكتشاف ثوابت للتعبير المسرحى، هى مايسمى بالأشكال والرموز النمطية. فالدائرة مثلا تأخذ قيمة رمزية فى مسرح أرتو؛ فهى فى آن واحد «أداة» Objet و«شكل هندسى Figure وحامل مسرحى Support Scénique»؛ أى إن العرض المسرحى يصبح «دائريا». والدائرة ـ بوصفها أداة ـ تبدو فى مسرحية Les Cenci فى هيئة العجلة المخصصة لتعذيب البطلة «بياتريس» المتهمة بمحاولة قتل والدها. ولكن تلك العجلة ترمز أيضا إلى الإرادة أو الناموس الذى يفرض على الكون حركة دائرية ودورية مابين الوجود والعدم، ويشرح أرتو ذلك قائلا: «عندما كتبت Les Cenci فإننى أخضعت تراجيديتى لحركة الطبيعة؛ لتلك الحركة الدائرية التى تُسير النبات والكائنات، والتى تكمن فى الثورات البركانية للأرض»(٢٢)

وفى مسرحية «نافورة الدماء» يرمز أرتو إلى القسوة الكونية بصوت عجلة تدور، أما فى Les Cenci فالعجلة مرتبطة بالأسر، وأرتو يجمع بينهما حين يقول: «العجلة تدور والسجن يصرخ»(٢٣). فالعجلة إذن رمز للتكفير عن الذنب، ولكنها أيضا تمثل القدر، وتكون جسما ماديا معبرا عن قانون دائرى محدد، يسيطر على العالم. فمثلا تتخيل بياتريس وهى على عتبة الموت قدرا دائريا، وهى تخشى أن تعود فى زمن من الأزمان إلى شكل ما من أشكال الحياة تقابل فيه من جديد أباها. فالكاتب يوحى إلينا بفكرة تناسخ الأرواح، وهى فى نظر الهندوس أقسى درجات الجحيم.

وفى مسرحية Les Cenci أيضا تصبح الدائرة شكلا تكوينيا قائما على تجمع الممثلين الذين يتحركون مكونين دائرة يحبس فى داخلها الأبطال الذين يشعرون بدورهم بأنهم مطاردون من كل جانب، وأن لا أمل لهم فى الخلاص. وفى الفصل الثالث من المسرحية تتكون الدائرة على مراحل، ممثلة فى ذلك طوق الحقيقة وهو يقفل على المجرمين. فعندما أشيع نبأ مقتل الأب انتشر الحراس فى هيئة «نصف دائرة» وكأنهم يبغون تضييق الخناق على الشخصيتين النسائيتين: بياتريس ولوكريتيا. ولكن عند اكتشاف الجريمة اكتملت الدائرة، وأخذت تضيق شيئا فشيئا حول عائلة Cenci، رامزة بذلك إلى القدر الذى يلاحق الأسرة. فالدائرة إذن تمثل آلة جهنمية تغلق على ضحاياها.

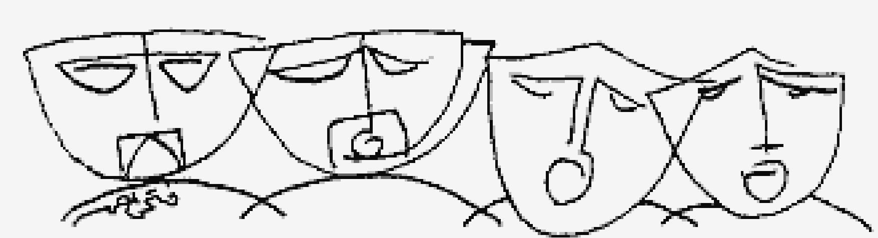
والدائرة تحدد أيضا شكل العرض المسرحى، وتتيح الاتصال والاندماج بين الجمهور وخشبة المسرح. فقدماء الإغريق تخيلوا مسرحا دائريا يحيط فيه المشاهدون بالممثلين، ولكن أرتو يطلب العكس، بحيث يلتف الممثلون حول المتفرجين. عندئذ يشعر المشاهد بأنه جزء من العرض، ويزداد الاندماج، ويبلغ التأثر مداه. وكان أرتو قد طالب فى «البيان الأول لمسرح القسوة» بإلغاء خشبة المسرح، واستخدم الأركان الأربعة للصالة المستطيلة التى تذكر بدور العبادة بدلا منها، وذلك لإعادة روح القدسية إلى المسرح. وعندئذ يصبح المشاهد فى منتصف العرض الذى يجرى من حوله. ولكن المتفرجين سيحيطون بدورهم بالممثلين؛ ذلك لأن أرتو يحدد أيضا «مكانا مركزيا» فى منتصف القاعة، أى فى وسط المتفرجين، ليجرى فيه الجزء الأكبر من الأحداث. هذا التبادل الدائرى بين الممثلين والمتفرجين يزيل الفاصل بين هؤلاء وهؤلاء فيصبح الاندماج بين المسرح والمتفرج مكتملا. وتصبح الدائرة هى الوسيلة لإزالة كل «تباعد» distanciation عن المسرح.

إن أرتو يرغب فى الوصول إلى حقيقة الإنسان، ولكنه ـ كما قلنا ـ لايحبذ المسرح السيكولوجى الذى يقوم على دراسة التطورات الانفعالية والعاطفية للشخصيات تبعا لمواقف معينة؛ بل هو يكتفى باستعراض بعض الخصائص الداخلية لشخصيات انفعالية نمطية، ويسمى الشخصيات الخالية من الانفعال «دمى»، ولكن كل شخصياته لاتخرج عن كونها رموزا متحركة.

والتمثيل أيضا ذو طابع رمزى، يعطى بعدا إنسانيا عاما للدور. فأرتو نفسه كان يمثل بأسلوب يبعد عن الواقعية ويقرب من التكلف. فمثلا عندما كان يمثل دور شارلمان فى مسرحية Huon de Bordeaux تقدم نحو العرش وهو يمشى على أربع؛ وعندما طلب منه المخرج تغيير أسلوب تمثيله قال له: «آه! إذا كنت تريد التمثيل الواقعى فهذا شىء آخر!» فأرتو يبغى الوصول إلى نوع من الحقيقة المطلقة، وهى أسمى من الواقع. ولذا فهو يطالب بأسلوب فى التمثيل يطلق عليه اسم «الشفرة» لرمزيته. ويطلب من الممثل أن يخرج تماما من شخصيته الأصلية ليندمج فى الدور، وليكون أيضا أداة طيعة فى يد المخرج.

أما حفلة العرض فستكون «وحيدة»، لامثيل لها؛ فالعرض لايتكرر بل يتجدد فى كل ليلة؛ ذلك لأن المسرح قرين الحياة، وعليه أن يعطى انطباعا بالمباغتة والمفاجأة اللتين تميزان أحداث الحياة. ولكن برغم تلك التلقائية البادية فإن الإخراج والتمثيل لم يتركا للصدفة، بل إن كل شىء سوف يكون محسوبا بدقة ونظام وانضباط، مثل حركة الكون، كما أن كل حركة وكل خطوة يجب أن تُخطط بدقة كما هو الحال فى الرقصات الإيقاعية لمسرح جزيرة بالى.

وفيما يتعلق بالملابس فإن أرتو يرفض الزى الحديث؛ ذلك أن المسرح يقدم قضايا تمثل البشرية جمعاء، دون التقيد بمكان أو زمان. وإذا كان كاتبنا يحبذ الزى الواحد، كما هو الحال فى مسرح النو Nō اليابانى، فإنه ـ مع ذلك ـ يقدر استحالة ذلك فى المسرح الغربى. وهو يكتفى بثياب العصور القديمة لإضفاء القدسية والجلال على العرض. فالثياب والديكور وكل ما يشغل حيزا على خشبة المسرح، يسهم فى خلق «لغة مسرحية» تخرج عن نطاق المنطق والفكر المجرد لتصبح لغة ملموسة؛ إذ إن الحواس هى الوسيلة الوحيدة للمعرفة الحقة، والمسرح هو التقاء الفكرة بالحركة لينتج ما يسميه أرتو لغة الجسد أو البدن؛ وتقوم على حركات الممثل. وقد فكر أرتو فى إخراج رقصات باليه تعبر عن أفكار مجردة عن طريق حركة الجسد، كالرغبة والنشوة والموت واليأس والأمل وغيرها من المشاعر والأحاسيس.



«ولغة الجسد» مكونة من إيماءات إشارية Gestes - Signes ، تخلق مايشبه الأبجدية الهيروغليفية ذات الأبعاد الثلاثة . وتقترب من البانتوميم . ولكن أرتو يميز بين نوعين من البانتوميم : النوع الأول يسمى Idéographie ، وهو ترجمة مباشرة للفكر عن طريق رموز حركية تمثل أشياء ذات معنى رمزى ؛ أما النوع الثانى فكون من حركات بديلة للكلام ؛ فالحركة هنا تعبر عن كلمة أو جزء من جملة ، فى حين تمثل الحركة فى النوع الأول : «أفكارا ومظاهر للطبيعة بطريقة فعلية ملموسة ؛ أى إنها تذكر دائما بأشياء وتفاصيل طبيعية ، مثل اللغة الشرقية التى ترمز إلى الليل بشجرة ينام فوقها عصفور قد أغمض عينا ويستعد لإغماض الأخرى». (٢٤)

والبانتوميم من النوع الإيديوجرافى تفصح عما يجول بذهن الإنسان عن طريق إبراز سهواته actes manqués وشروده . ولكنها قبل كل شىء تعطى للمسرح بعدا فكريا . فالحركات التى تمثل أبجدية إشارية هى نوع من الأبجدية السحرية التى توحى بحقيقة الكون . والحركات تترجم بموضوعية «الحقائق الخافية» المتعلقة بخروج الحياة من فوضى المادة ، وبتطور العالم فى اتجاهه الدائم نحو المستقبل . فالحركات تعبر عما تعجز عنه لغة الكلام ؛ وهى تتيح للمسرح أن يرجع إلى أصله الدينى والميتافيزيقى . إنها لغة الجسد التى تعيد إلى الإنسان كل ذاته ؛ وتقضى على الفواصل بين الروح والمادة من ناحية ، وبين الشعور واللاشعور من ناحية أخرى . فينتج عن ذلك اندماج وتطابق بين المجرد والملموس . وكما أن إشارات الممثل فى مسرح النو توحى بحركات الكون فإن المسرح عند أرتو يعكس «نوعا من الميتافيزيقا المتحركة» . التى تسمو بالفكر الإنسانى إلى أقصى درجات المعرفة . ولغة الإشارات والحركات هذه يجب أن تصحبها صرخات نابعة من الجسد كى تعيد الإنسان إلى لغة ماقبل الكلام . فالصرخات تصبح وسيلة للتعبير المباشر عن الإنسان ، بعد القضاء على الفوارق والفواصل المفتعلة بين الروح والمادة ، والشعور واللاشعور . فالروح فى نظر أرتو ليست سوى نوع راقٍ ومتطور من المادة . أما اللاشعور فقد نتج عن الحياة فى المجتمعات المنظمة ، بحيث أدت المفاهيم السلوكية إلى كبت كثير من غرائز الإنسان . وإلى تهذيب لغته بحيث ارتبطت بمناهج تفكير وطرق تعبير معينة . ومما هو جدير بالذكر أن الدراسة التى قامت بها «جانفييف كالام جرييول» Geneviéve Calame Griaule عن الكلام عند قبيلة الدوجون La Parole chez les Dogons تبين أن الكلمة عند البدائيين فيما قبل الحياة فى مجتمعات منظمة لم تكن سوى وحدات صوتية phonémes لاتصل إلى أن تكون لغة من كلمات وجمل مبنية على أسس وقواعد نحوية .

«إن الأسطورة عند الدوجون تصف (طفولة) الإنسانية . فالبشر الأولون ، مثلهم فى ذلك مثل صغار الأطفال ، أو مثل الصم والبكم . يعبرون عن أنفسهم بالإشارات والأصوات والهمهمة ، مكونين بذلك وسيلة مبسطة وبدائية جدا للعلاقات الاجتماعية». (٢٥)

وأهل قبيلة الدوجون يعتقدون أن الكلمة تنبع من أعضاء جسم الإنسان وليس من روحه أو فكره ؛ فهى تولد فى القلب والرئتين والبنكرياس والطحال والحنجرة والفم

وإذن فأرتو يرغب فى العودة بلغة المسرح إلى مرحلة الكلام البدائية ، ومن ثم فإن الصرخة تعبر عن الرعب والقسوة المنبعثين من قسوة السلوك الإنسانى ، ومن المادة فى خضوعها للإرادة الكونية . لذا فإننا نجد فى مسرحية les Cenci عبارة «السجن يصرخ والعجلة تدور» . بمعنى أن الشيء المادى أو المادة نفسها تصرخ حين تدور عجلة الزمن والكون ؛ فهذا يعنى فناءها . والصرخات تتطور أحيانا لتصبح تنهدات أو أنينا ، معبرة بذلك عن مختلف الأحوال الإنسانية . فى مسرحية «الحجر الفلسفى» ، وهى من نوع البانتوميم ، يعطى أرتو هذا التفصيل بالنسبة لدور البطلة : «إن رغباتها وأمانيها اللاشعورية تترجم عن طريق تنهيدات مبهمة وأنين وتوجع» . (٢٦) والصوت البشرى يسهم فى خلق جو سحرى ، يمتزج الواقع فيه الخيال . فيولد ذلك نوعا من «الوهم» اللازم عند المشاهد . لذا فأرتو يقول عن الممثلين فيما يختص بالصوت : «إن كل واحد منهم سيكون له صوت متميز ومتباين . يقع بين درجة الصوت الطبيعية والتصنع المثير للأعصاب» . (٢٧) وللحصول على الأثر المطلوب بالنسبة للصوت فإن أرتو يطلب استخدام مكبرات الصوت على المسرح وفى الصالة . وحين يكون الصوت أعظم وأضخم فإنه يعبر بطريقة مادية وجسمانية عما يدور داخل النفس . وهو يكشف بذلك عن حقيقة الإنسان . وأرتو يضيف إلى الصوت البشرى المؤثرات الصوتية لخلق أعظم قدر من «الوهم» لدى المشاهد .

أما الاتصال والاندماج التامان بين خشبة المسرح والصالة فيتم عن طريق الموسيقى ؛ فهى لغة محسوسة وعالمية تؤثر على حواس المشاهد وتدعوه إلى المشاركة الوجدانية مع الممثلين . وإرشادات أرتو فى مسرحية Les Cenci تدل على أن الموسيقى تلعب فيها دورا كبيرا . فمثلا مع بداية سير البطلة بياتريس نحو التعذيب تبدأ نغمات مستوحاة من موسيقى الإنكا . ثم يزداد الإيقاع عنفا وضراوة . وأخيرا يبدأ فى الانخفاض التدريجى والهدوء حتى تختفى مع إسدال الستار . وينصح أرتو باستخدام جميع أنواع الآلات الموسيقية للتأثير المباشر العميق على المشاهد ؛ بل إنه يعتقد فى وجوب اكتشاف إيقاعات وذبذبات جديدة لإيجاد مؤثرات صوتيه غير معتادة . وإلى جانب لغة الأصوات توجد لغة الضوء التى تتيح خلق جو غير عادى . مقلق ولازم للمسرح . فالصوت والضوء يتضافران لإيصال المتفرج إلى أقصى درجة من التوتر والانفعال ثم الاندماج الكلى مع مايشاهده . فلغة المسرح ؛ أو اللغة المحسوسة المجسمة . تتكون من الأدوات والديكور والحركات والصرخات والمؤثرات الصوتية والأضواء . ولكن ذلك لايعنى اختفاء الكلمات كلية ؛ فالحوار سيبقى إلى جانب كل ذلك مع إبراز الكلمات المحملة بمعانى شديدة

الانفعالية والعاطفية . إن ما يرفضه أرتو هو النص الأدبي للمسرح ؛ فالمسرح لاينبغي أن تنبعث منه رائحة الأعمال الأدبية المكتوبة ؛ بل إن أرتو يفضل الحوار الذي يرتجل في أثناء عملية الإخراج ، في الوقت ذاته الذي يتم فيه اختيار عناصر اللغة المسرحية الأخرى من ديكور وإضاءة وغيرها . إن الموضوع فقط هو الذي يحدد قبل الإخراج . فأرتو يصرح : «لن تمثل مسرحيات مكتوبة ، ولكن سنجري محاولات إخراج مباشرة حول موضوعات أو أحداث أو أعمال معروفة » (٢٨) . فالارتجال إذن لايقع في أثناء العرض على الجمهور ولكن في أثناء الإخراج ، حتى تمتزج لغة الكلام في وحدة واحدة مع عناصر المسرحية الأخرى . ولكن مماهو جدير بالذكر أن مسرحية Les Cenci التي عرضت في حياة أرتو ، وجميع مسرحياته الأخرى التي لم تعرض ، قد كتبت نصا قبل الإخراج . وهذا يدل على أن أرتو لم يطبق نظرياته المسرحية كاملة ، تاركا ذلك للمستقبل ؛ فهو لم يفكر من أجل جيله ، بل من أجل الأجيال القادمة .

والمسرح في نظر أرتو قيمة علاجية ؛ فالرعب الناتج عن مشاهد القسوة يطهر النفس ويقويها على تحمل الواقع وقد تخلصت مما تحمله من شر وشراسة وآثام . والمؤلف الذي يهدف إلى تقديم مسرح علاجي يجب أن يبحث في جذور النفس البشرية عن موضوعات يستقي منها أفكار مسرحياته : «إذا كنا نقيم مسرحا فليس ذلك لتقديم مسرحيات بل للوصول إلى ظلمات النفس ، إلى ماهو خفي وغير معلن ، وما سوف يحدث نوعا من التفجير المادي عند ظهوره » . (٢٩)

وعندما يتخلص الإنسان من كل مايثقل لاشعوره فإنه يجد كيانه ووحدته وتكامله ، أي كل مافقده بفعل الحضارة والثقافة ؛ وعندئذ يصبح إنسانا جديدا بلا خوف ولاضعف ، وكأنه قد ولد من جديد . فالمسرح دعوة للإنسان للتطهر وللتسامي من أجل مصير بشري أفضل . وليست فكرة أرتو عن دمار العالم وخلق إنسان جديد سوى كناية رمزية عن فساد حضارتنا التي تهددها الحروب والانفجارات النووية . ومن ثم لا يعدو مسرح القسوة أن يكون ناقوس الخطر في عالم اندثرت فيه الأديان وانعدمت القيم والمثل الروحية .

• المراجع

- Antonin Artaud: Oeuvres Completes, t. I, Paris, Gallimard, 1970.
Oeuvres Completes, t. II, Paris, Gallimard, 1961.
Oeuvres Completes, t. III, Paris, Gallimard 1970.
Oeuvres Completes, t. IV, Paris, Gallimard, 1964.
Oeuvres Completes, t. V, Paris, Gallimard, 1964.
- Tonelli (Franco): L'esthetique: De La Cruaute. Editions A.-G Nizet, Paris, 1972.
- Calame-Griaule (Geneviève): Ethnologie et Langage, La Parole Chez Les Dogows, Paris, N.R.F., Gallimard, 1965.

• هوامش

(١) Antonin Artaud, Oeuvres Complètes, t. IV, Le Théâtre Et Son Double, Paris, Gallimard, 1964, p. 151.

(٢) نفس المصدر ص ٥١ .

(٣) - Artaud, Oe. C., t II, Le Théâtre Alfred Jarry, Paris, Gallimard, 1961, p. 58.

(٤) نفس المصدر ص ٤٨ .

(٥) - Artaud, Oe. C., t III, 'Lettre à Roger Vitrac', Paris, Gallimard, 1970, p 200

(٦) - Artaud, Oe. C., t IV, Le Théâtre et Son Double, p. 116.

(٧) - Artaud, Oe. C., t II Le Théâtre Alfred Jarry, p. 37.

(٨) نفس المصدر ص ١٤٠ .

(٩) Artaud, Oe. C. t V, 'Lettre à Marcel Dalo', Paris, Gallimard, 1964, p. 95

(١٠) Artaud, Oe. C., 4V, Le Théâtre et Son Double, P. 15.

(١١) نفس المصدر ص ٢٧٩ .

(١٢) نفس المصدر ص ١٢٥ .

(١٣) Artaud, Oe. C., t I, Paris, Gallimard, 1970, p. 245.

(١٤) - Artaud, Oe. C., t IV, Les Cenci, p. 191.

(١٥) نفس المصدر - Le Théâtre et Son Double, p. 300.

(١٦) نفس المصدر ص ١٠٧

(١٧) Artaud, Oe. C. t II, Projet De Mise En Scene Pour La Sonate Des Spectres, p. 130.

(١٨) Artaud, Oe. C., t V, Le Théâtre et La Poesie, Paris, Gallimard, 1970, p 17.

(١٩) Artaud, Oe. C., t II, Le Théâtre Alfred Jarry, p. 38.

(٢٠) Artaud, Oe. C., t IV, Le Théâtre et Son Double, p. 33.

(٢١) Artaud, Oe. C., t. I, Le Jet De Sang, p. 89.

(٢٢) Artaud, Oe. C., t IV, Le Théâtre et Son Double, p. 34.

(٢٣) نفس المصدر Les Cenci ص ٢٦٤

(٢٤) Artaud, Oe. C., t IV, La Mise en Scene Metaphysique, p. 47.

(٢٥) Geneviève Calame Griaule, Ethnologie et Langage, 'La Parole chez les Dogons', Paris, N.R.F. Gallimard, 1965, p. 96.

(٢٦) Artaud, Oe. C., t II, La Pierre Philosophale, p. 99

(٢٧) نفس المصدر Le Théâtre Alfred Jarry, p. 61.

(٢٨) Artaud, Oe. C., t IV, Le Théâtre et Son Double, p. 117.

(٢٩) Artaud, Oe. C., t II, Le Théâtre Alfred Jarry, p. 29.

مسرح العبث في فرنسا



«إننى أنتمى إلى المعارضة التى هى الحياة».

هذه العبارة الواردة على لسان أحد أبطال الروائى الفرنسى الشهير «بلزاك»، يمكن أن تنسب إلى أى بطل من أبطال مسرح اللامعقول أو مسرح العبث كما يقال عنه بعامة. فباسم الحياة، راح بعض الكتاب المعاصرين يرفضون الواقع بكل وسيلة وبأى وسيلة، كأنهم يريدون سحق هذا الواقع الذى فرضته ظروف التمدين البالغ، والظروف الاجتماعية والسياسية الناجمة عن حربين متتاليتين، جعلتا الانسان بمثابة الآلة أو الرقم، وجردته من صفاته الإنسانية، فأصبح مجرد شىء يهلك ويستهلك، ويبعد كل البعد عن كل مايميزه بوصفه إنسانا عن بقية مخلوقات الأرض. ولكن، وقبل أن نستطرد فى القول، ما مسرح العبث؟ وما واقع هؤلاء المفكرين الذين اختاروا أن يقولوا لا، وسلكوا مسلك السخط، ورفعوا شعار الاستنكار فى المسرح الحديث؟

هذا هو لب الموضوع الذى سنتناوله.

هناك نوعان من البشر، النوع الأول يتحمل الأحداث، وهؤلاء هم العامة من القوم، أو القطيع البشرى الذى يرضخ دائما للأمر الواقع ويستسلم، ويترك نفسه يقاد من قلة من الآخرين؛ وهناك النوع الآخر الذى يصنع الأحداث ويتحكم بذلك فى مصير النوع الأول؛ فهو يحلم دائما بتغيير الأوضاع السائدة، ويعمل جاهدا على إيقاظ البشرية من سباتها ورضوخها واستسلامها للواقع الذى قبلته، والذى لاتفكر حتى فى مجرد الخروج منه.

وإلى هؤلاء البشر الذين يشكلون النوع الثانى ينتمى المفكرون والفلاسفة والعلماء والرواد العظماء والمخترعون، لأنهم أرادوا تغيير الحياة بالاختراع، أو بالسيف، أو بالكلمة. وربما كانت الكلمة أكثر العناصر فاعلية فى تاريخ الشعوب.

وموقف الرفض بالكلمة، هو الذى يميز جيل كتاب أدب العبث، أو أدب اللامعقول بعامة، الذى لعب فيه المسرح دور الريادة، حتى إنه سُمى فى البداية بالمسرح الطليعى، والمسرح التجريبى، نسبة إلى التجربة الجديدة التى قامت لتعكس لنا فى صدق كامل ما أحس به وعبر عنه الرعيل الأول أو كتاب الطليعة.

وقد ظهر هذا المسرح فى الخمسينيات واستمر حتى يومنا هذا. والذى جمع بين كتابه أساسا، على حد تعبير الناقد «ليونارد برونكو»، يتمثل فى «الرغبة فى رفض كل منهج يمكن اتباعه، أو إيجاد منهج مقنن يسيرون على دربه»[1].

والمفهوم الأصلى لكلمة الطليعة، هو مفهوم عسكرى كما نعلم، وهو يعنى مقدمة الجيش التى تتقدم على شكل فرقة استطلاعية فى جولات استكشافية خاطفة لتتفقد حقيقة الأمور، فيمكن للجيش التقدم فى عملية حربية سليمة.

أما فى الأدب، فينعكس هذا المعنى على هؤلاء الرواد الذين فضلوا الانشقاق كلية عن بقية المفكرين، وأرادوا أن يجعلوا من كتاباتهم حركة اليقظة فى مجال الفكر الإنسانى، وقطعوا بذلك كل صلة لهم بباقى أفراد القطيع العادى من البشر، فاستطاعوا بأعمالهم أن يخلقوا أدب التحدى أمام القيم البالية، والمعتقدات المتجمدة، والشعارات الجوفاء، ونمط الحياة المادى الذى يغوص فيه الإنسان فى عصرنا هذا.

ومعنى كلمة العبث أو اللامعقول، كما ورد فى معاجم اللغة، هو غير المنطق، والذى لا يتفق والمنطق السليم لعامة البشر؛ وهو مضاد لأى تصرف عقلانى أو عاقل على الأقل.

وربما كان تعريف الناقد «مارتن إسلن» أدق وأقرب إلى مايصبو إليه مسرح العبث؛ فهو يقول:

«كل ماهو عبث يكون بلا غاية ... والشىء العابث هو الذى يعد مبتورا من جذوره العميقة، أى جذوره الدينية والميتافيزيقية؛ ولذلك يبدو الرجل فى عصر العبث تائها وضائعا، وكل تحركاته فى الحياة تبدو عابثة، وبلا جدوى، بل تبدو خانقة»[2].

وخانقة حقا هي الحياة التي تبدو لنا من خلال مسرحيات «بكت» مثلا ؛ وهو في تقديرنا أهم من جسد فكرة معاناة الإنسان المعاصر في إطار أدب اللامعقول .

* * *

عندما رفع الستار ذات ليلة من شتاء سنة ١٩٥٣ بمسرح بابليون الصغير بباريس عن أول مشهد من مسرحية **«في انتظار جودو»** لصموئيل بكت ، بدأت علامات الغضب والاستنكار تملأ أركان المسرح ، حتى إن الجميع تنبأ بالفشل الذريع لهذه المسرحية ، التي قدر لها فيما بعد ، نجاح منقطع النظير ، فعرضت في أكثر من عشرين دولة ، شأنها في ذلك شأن مسرحية **«المغنية الصلعاء»** ليوجين إيونسكو ؛ التي خلفتها على مسرح «لاهو شيت» بعد بضع سنوات ، أي في عام ١٩٥٩ ، حيث قوبل الممثلون في بداية الأمر ، بل المخرج أيضا ، بالبيض الفاسد والطماطم والصفير والضجيج وغيرها من أساليب الهرج والمرج الذي يعبر به جمهور المسرح عن ثورته ضد مايقدم إليه . أما فيما بعد ، فقد استمر عرض هذه المسرحية وفي نفس المكان ، وبنجاح ساحق ، إلى يومنا هذا .

فما السر وراء كل ذلك ؟ تفسير موقف الجمهور العدائي في البداية ، ثم الولع بهذا المسرح الحديث بعد ذلك ؟ وما الذي كانت تكشف عنه مسرحية «بكت» أو مسرحية «إيونسكو» ؟

أولا ، من هؤلاء الرواد أنفسهم الذين نتحدث عنهم ؟ ولماذا أسموا إنتاجهم المسرحي باللامعقول أو بالعبث ؟

منذ الخمسينيات تقريبا ، كما ذكرنا سالفا ، ظهر في ميدان الفكر الفرنسي بعاصمة النور ، نخبة من الأسماء المغمورة آنذاك ، جمعهم موقف واحد وهو الرفض ، ولغة واحدة هي الفرنسية ، فهم لاينتمون إلى الحضارة الفرنسية إلا باللغة فقط ، فيما عدا واحدًا منهم وهو «جان جونيه» **Jean Genêt** ، فهو فرنسي المولد والجنسية . أما «صموئيل بكت» **Samuel Beckett** فهو إيرلندي ولد بدبلن سنة ١٩٠٦ ، و «يوجين إيونسكو» **Eugène Ionesco** من أصل روماني ، ولد سنة ١٩١٢ ، و«آرثور آداموف» **Arthur Adamov** من أصل روسي ، و «فرناندو أربال» **Fernando Arrabal** من أصل أسباني ، وأخيرا جورج شحاته **Georges Schéhadé** وهو لبناني المولد .

لم يكوّن هؤلاء مدرسة حديثة في الأدب أو مذهبا منهجيا في المسرح ، ولكن كان يجمع بينهم ، كما سبق لنا القول ، موقف فلسفي موحد ، ألا وهو السخط على الحياة بصورتها الحالية في المجتمع الأوربي المعاصر ، والتعبير عن هذا الرفض بأسلوب طليعي ساخر في المسرح ، سمي تارة بمسرح الطليعة ، نسبة إلى خداثته في هذا المضمار ، وتارة أخرى بمسرح اللامعقول ؛ إذ كان في الواقع يختلف عن الدروب المعقولة أو المطروقة أو التقليدية في مجال المسرح الحديث . وأخيرا سمي بمسرح العبث ، نسبة إلى فلسفته في العبث ، المستمدة من فكر «ألبير كامو» **Albert Camus** — وهو خير من عرف العبث قائلا في «أسطورة سيزيف» : «إن العبث يولد من التصادم الناتج عن هذا النداء الإنساني عندما يصطدم بصمت العالم اللامنطقي» .[٣] لقد أدرك هؤلاء الرواد أن هناك انشقاقا خطيرًا بين الإنسان المعاصر والعالم الذي يعيش فيه ، إن صح هذا التعبير ؛ فهو — من ثم — لايعيش بل يتعايش ، أو يحاول البقاء على النمط البيولوجي فقط كما سوف نرى . وإذن فمسرح الطليعة أو اللامعقول أو العبث (فكل هذه الأسماء ترمي إلى هدف واحد) يمثل نوعية جديدة من المسرحيات ، تعالج موقف الاستنكار لأسلوب حياة الإنسان المعاصر وتفكيره ، من حيث المضمون ومن حيث الشكل أو القالب المسرحي البحت . وهناك تعريف آخر هو «اللامسرح أو المسرح المضاد **Anti — théâtre**» ، وهو التعريف الذي يتماشى مع الخط الأدبي المعروف باللاأدب **Alittérature** ، الذي بدأ يغزو الفكر المعاصر في بداية الخمسينيات .

واللامسرح هذا يعيد عملية تقويم المسرح في أعمق كيانه ، حيث نجد الكاتب يضع المشاهد مباشرة وبدون مجاملة أو تحايل أمام الموقف الدرامي الذي يرى فيه جزءا كبيرا من مواقفه هو ، بل يحس فيه بكيانه نفسه . ولعل هذا هو سبب رفض المتفرج ، في أول الأمر ، لذلك المسرح ؛ فهو يرى نفسه فيه عاريا تماما ، ومجردا من أي زخارف أو عناصر تفلسف مشاعره وأحاسيسه . إن هذا المشاهد يجد نفسه — دون رحمة — أمام صورته في عالمه المعاصر الذي يغرق فيه في دنيا يغمرها الترف المادي ، ومجتمع يسوده العداء والأنانية والبغض والحروب المدمرة والأيديولوجيات الاستغلالية ، بل أكثر من هذا وذاك أنه يواجه البشاعة العظمى في عالم لم يعد يعرف إلا الإنتاج والاستهلاك ، ولا وقت فيه لكي يكتشف الإنسان صفاته الآدمية ، أو يمارسها مع نفسه ومع الآخرين .

وهناك من اختار القتامة في رؤيته لهذه الحقيقة العصرية ، مثلما فعل «أرابال» و «بيكت» مثلا ؛ وهناك من اختار السخرية الهزلية في رؤيته لنفس الحقيقة ، مثلما فعل «أداموف» أو بالأخص «إيونسكو» ، ولكن الكل يتسم بصفات موحدة لاجدال فيها ؛ أولاها السخط على المصير البشري في العالم المعاصر ، وثانيتها رفض القالب التقليدي للمسرح ، الأمر الذي يؤدي إلى الابتكار من حيث الأسلوب والتعبير ، وأخيرا تظهر لديهم بوضوح إرادة الكاتب في إيقاظ المشاهد في أثناء العرض ، وإفاقته — بل وإثارته عن طريق حواسه وأحاسيسه المباشرة ، الأمر الذي يجعله يفكر في وضعه المفجع في هذه الحياة .

فلاعجب إذن في أن يترك هذا المسرح الحديث القوالب المألوفة والأساليب السائدة ، ويفضل عليها استخدام وسائل مسرحية جديدة مستمدة أساسا من علم النفس ، وبوجه خاص من اكتشافات العالم النفسي الشهير «سيجموند فرويد» ، المتعلقة بغريزة العداء والدوافع الخفية التي يستند إليها سلوكنا الإنساني .

ومن ناحية أخرى استمد هؤلاء الرواد حرفية «لويجي بيرانديللو» **Luigui Pirandello** في طريقة استخدامه للمسرح في المسرح ، أو البعد الثاني للمسرح — كما سنوضحه فيما بعد .

لم يكن كتاب مسرح العبث يعترفون على الإطلاق بالمسرح التقليدي

الذى يمتع ويسلى الجمهور بطريقة مألوفة ومنطقية ، فى جو مريح ومستقر ، ألفه المشاهد وتعرف عليه ، فليس فى مسرحهم مغامرات عاطفية ، أو مشاكل اجتماعية ، تصل بالحبكة الدرامية إلى ذروتها ، ثم تنتهى نهاية سعيدة أو مأساوية . وهم أيضا لايرون الحياة كما يعيشها الإنسان جميلة ، بحيث تفصل وتحاك وفقا لرغبة الجمهور ودرجة استيعابه لها ، وبحيث يخضع المؤلف والمخرج والممثل لمثل هذه المطالب ، ولكن حياة الإنسان المعاصر – فى تقديرهم – هى نسج أو مزيج من الضحك والمأساة ، من الدموع والابتسام ، والكبرياء والمذلة ، من العظمة والوضاعة فهى حقيقة أبدية ، تتأرجح من أقصى المأساة إلى أقصى الملهاة وبالعكس ، وتجعل النفس البشرية حقلا يتصارع فيه القلق والتوتر من ناحية ، والضحك والهزل من ناحية أخرى .

وقد كان «بكت» على حق عندما صاح على لسان أحد أبطاله : «ليس هناك شىء يثير الضحك فى الدنيا مثل البؤس» . والواقع أننا عندما نشاهد مسرحية لبكت نكون فى حيرة ، أنضحك أم نبكى على أنفسنا من خلال هذه الشخصيات التى تجسد لنا على خشبة المسرح مأساة وجودنا على الأرض ، أو – إن شئت – مأساة الملهاة الكبرى ، وهى الحياة .

أى ملهاة أو أى مأساة نعنى ؟

إن مسرح «بكت» مثلا يعرض لنا قضية الانتظار غير المجدى ، الانتظار المصحوب بالقلق البالغ بسبب شىء قد يحدث أو لايحدث . وقد يكون هذا الشىء قدوم شخص مايخلصنا من مصيرنا المعتم ، وقد يكون الخلاص نفسه لهؤلاء العجزة اليائسين الذين هم البشر . فى مسرحية (لعبة النهاية) ، التى عرضت على المسرح فى سنة ١٩٥٧ ، تظهر أمامنا أربع شخصيات تحتضر تحت ضوء رمادى قاتم ، واحدة منها لايمكنها الوقوف ، وهى شخصية «هام» Ham العجوز المشلول ، والثانية لايمكنها الجلوس ، وهى شخصية «كلوف» Clov الخادم شبه الكسيح ، أما الثالثة والرابعة فهما «ناج» و«نيل» Nagg and Nell ، اللذان بلغت بهما الشيخوخة منتهاها ، حتى إنهما قد وضع كل منهما فى صندوق قمامة على حدة ، ولم يبق لهما فى الدنيا سوى التسلية فى التنبؤ والتكهن بآلام الغير . والكل ينتظر الخلاص دون جدوى .

أما المسرحية الأخرى فهى «فى انتظار جودو» ، التى سبق لنا ذكرها ، والتى قدمها المخرج «روجيه بلان» Roger Blin فى سنة ١٩٥٣ . وهى تعرض لونا من الانتظار المضنى لانهاية له لصعلوكين هما «استراجون» أو «جوجو» Estragon-gogo و«فلادمير» أو «ديدى» Vladimir-Didi وهما ينتظران شخصا أسطوريا أو على الأقل وهميا يدعى «جودو» Godot ، فهو بالنسبة لهما يعد الخلاص والأمل فى المستقبل ، وإن كان أحدهما فى اطمئنان مفرط لانزاع فيه ، فى حين يغلب على الآخر القلق ثم الملل ، ومن ثم يبلغ به اليأس درجة تجعله يكف عن أن ينتظر «جودو» أو يأمل فى رؤياه .

وعندما يرفع الستار يرى المشاهد شخصين يبدو عليهما الإرهاق الشديد والتوتر ، ينتظران تحت شجرة على مقربة من الطريق . ويبدو من الحديث الذى يدور بينهما أنهما لم يفترقا منذ زمن بعيد ، فهما شبه متلازمين منذ سنين ، وهما يبادران إلى اختلاق أى موضوع يتحدثان فيه لمجرد قتل وشغل الفراغ القاتل الذى يشعران به ، بعبارات جوفاء فى معظمها ، لمجرد الحديث انتظارا لجودو المزعوم :

استراجون : كل الناس سفهاء وفى منتهى الحماقة (ينهض بمشقة ، ويذهب ، وهو يعرج ، إلى الكواليس من ناحية اليسار ، ثم يتوقف وينظر إلى بعيد ، ويده فوق جبينه ، ثم يلتفت ويذهب إلى الناحية العكسية ، إلى الكواليس من اليمين ، ويحدق النظر بعيدا .

ينظر إليه «فلاديمير» باهتمام فى تحركاته هذه ، ثم يذهب ليلتقط حذاء ملقى على الأرض ويحملق فيه ، ثم يلقيه فجأة بعيدا عنه باستياء) .

فلاديمير : آه ! (يبصق على الأرض)

(يعود فلاديمير إلى قلب المسرح وينظر فى الوسط تماما) .

استراجون : مكان رائع ! (يلتفت ويتقدم نحو الجمهور) مناظر مفرحة . (لايلتفت ثانية إلى «**فلاديمير**») هيا بنا !

فلاديمير : لايمكن أن نفعل هذا .

استراجون : ولم لا ؟

فلاديمير : إننا ننتظر «جودو» .

استراجون : آه ، حقا . (برهة) أمتأكد أنت أن هذا هو المكان ؟

فلاديمير : ماذا ؟

استراجون : يجب أن نواصل الانتظار

فلاديمير : لقد قال أمام الشجرة (ينظران إلى الشجرة) أترى أنت أشجارا أخرى ؟

استراجون : ماهذا ؟

فلاديمير : يبدو أنها شجرة زيزفون .

استراجون : وأين أوراقها ؟

فلاديمير : لابد أنها ماتت – جفت –

استراجون : جفت دموع الزيزفون ؟

فلاديمير : ربما ليس هذا هو الوقت المناسب .

استراجون : ربما كان هذا عشبا وليس شجرة .

فلاديمير : بل شجيرة .

استراجون : عشب .

فلاديمير : إنها .. (يغير رأيه) ماذا تريد أن تقول بالضبط ؟ إننا أخطأنا فى تحديد المكان ؟

استراجون : المفروض أن يكون هنا الآن .

فلاديمير : إنه لم يؤكد أنه قادم .

استراجون : وإذا لم يأت بعد ؟

فلاديمير : سنجىء غدا .

استراجون : ثم نأتى بعد غد .

فلاديمير : جائز .
استراجون : وهلم جرا ؟
فلاديمير : يعنى ... المقصود ...
استراجون : إلى أن يأتى ؟
فلاديمير : إنك عديم الرحمة .
استراجون : لقد جئنا بالأمس »[4]

ويستمر الحديث على هذا النحو بين « استراجون » و« فلاديمير » أو « ديدى » و« جوجو » إلى أن يقدم شخصان آخران هما « بودزو ولكى » Lucky - Pozzo ، أحدهما يجر الآخر من عنقه . ونفهم عندئذ أنهما السيد والعبد . ويظل « لكى » صامتا تماما حتى يؤمر من سيده بأن « يفكر » . فيبدأ فى هذيان لاحد له ولايفهم منه شيء . ثم يختفيان ويظهر فجأة غلام يبشر بقدوم « جودو » فى اليوم التالى . ولكن المشهد يتكرر تقريبا فى اليوم التالى وعلى نفس النمط ، وتنتهى المسرحية حيث بدأت .

ويمكن للمشاهد أن يتخيل انتظارا آخر إلى ماشاء الله ، فالمصير المحتوم على « فلاديمير » و « استراجون » أن ينتظرا هذا « الجودو » الذى لايأتى ولايق .

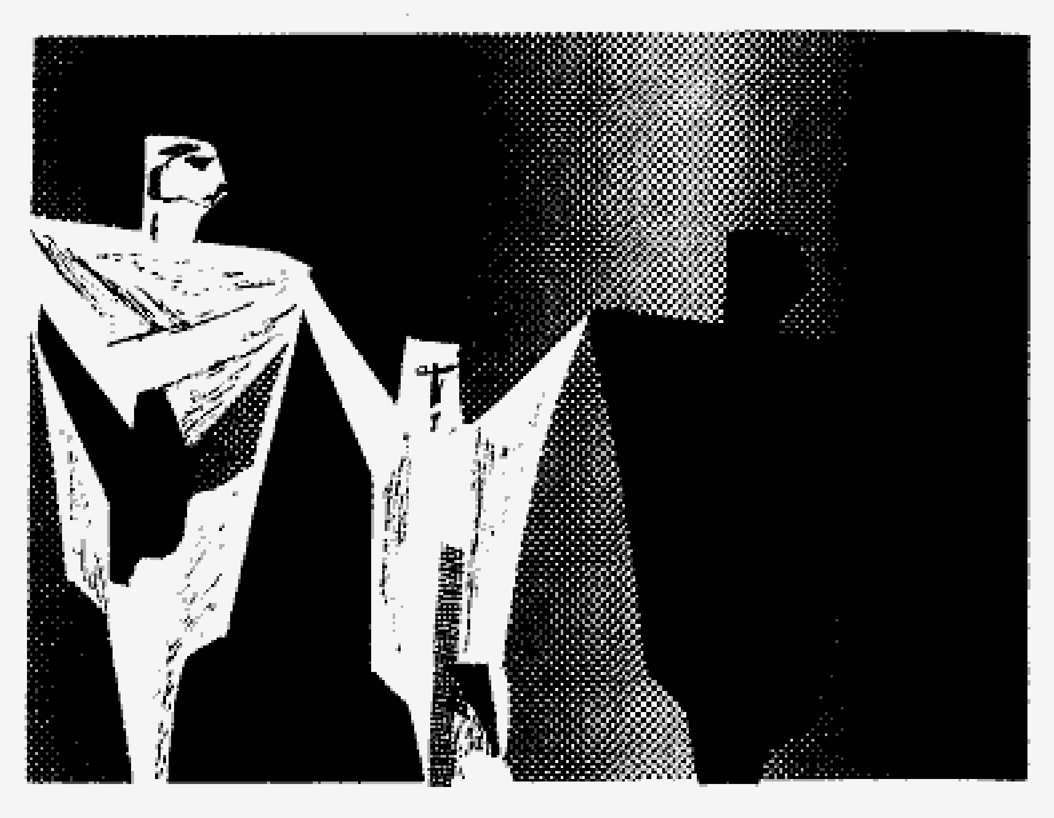
والملاحظ هنا تكرار المشاهد وتكرار النهاية على نفس نمط البداية ، إلى أن يسدل الستار على نفس المنظر الذى فتح عنه . وهو أمر يزيد الأشخاص إرهاقا وتعبا وعجزا وإحساسا بالملل ، فيبرز نوع من التفكك فى المظهر والتعبير على نحو يؤدى بالمشاهد إلى إحساس بالقلق والضيق والتوتر ، فينتابه شعور بالانضمام إلى هؤلاء التعساء فى مشاركتهم انتظارهم لهذا الشخص الذى ربما لم يوجد على الإطلاق .

وهذه المشاركة تبدو مقصودة من المؤلف عندما يتحدث الممثل على خشبة المسرح موجها عباراته إلى الجمهور أحيانا ، مثلما يتحدث فى السيرك مثلا . أى أن المشاهد يجد نفسه فى عملية اندماج كلى ، لا من الناحية الذهنية فحسب ، بل أيضا من الناحية النفسية والوجدانية . وهذا هو المقصود .

ويبدأ المتفرج فى التساؤل : ترى من « جودو » . أو ما فائدة الانتظار الذى لاجدوى منه ولا هوادة فيه ؟

فالمسرحية قطعا غير مسلية بالمعنى الدارج . ومن الواضح أيضا أن أى إنسان يشاهد هذه المسرحية سيجد نفسه يفكر فى وجود الجمهور ووجود الممثلين وغياب الشخص الرئيسى الذى يحمل اسم المسرحية . وهو لن تتاح لأحد لدى فرصة للاسترخاء فى مقعده على الإطلاق . بل سيجد نفسه مشدود الأعصاب متوتر الحواس أمام مايرى وما يسمع من عبارات وحركات غير مفهومة من الوهلة الأولى ، مرغما على التفكير فى كل ماتجسده الشخصيات أمامه على خشبة المسرح .

والمحور الأساسى ، كما هو الحال فى أغلب مسرحيات العبث ، هو ذلك الوجود البشرى الملقى فى أى زمان أو أى مكان . ولذا لم تكن هناك أى محاولة فى الإخراج مثلا لتحديد الزمان والمكان ، وإبراز معالم ديكور مسرحى بمعنى الكلمة ، بل كان هناك مجرد شجرة جافة ، وأريكة خشبية ، فى انتظار جودو ، وهذا هو كل ديكور هذه المسرحية .



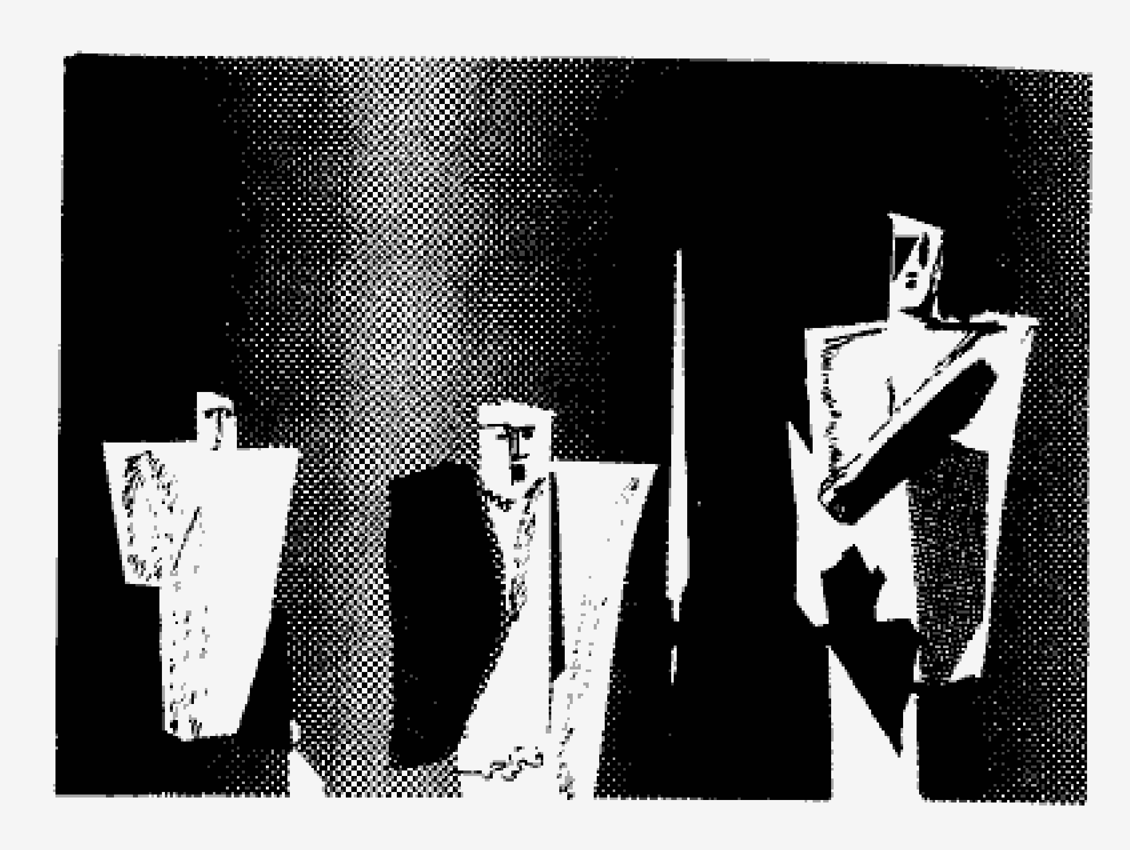
والواقع أنه ليست هناك مسرحية أو شخصيات أو أحداث بالمعنى التقليدى فى دنيا المسرح ، بل يتجه كل شيء على الإطلاق منذ اللحظة الأولى إلى شن هجوم عنيف وبلا هوادة على كل معتقدات الإنسان العادى ومقدساته ، ظاهراً كان هذا الهجوم أم مستترا . فمنذ بداية هذه اللعبة اللعينة ، أى انتظار لاشيء ، تستطيع التحقق من رمزية هذا الاسم « جودو » من حيث إنه مشابه لكلمة « جود » بالإنجليزية أى (الله) .

وقد حاول كثير من النقاد أن يقربوا بين وجهة نظر « بكت » والمفكر الفرنسى « بليزباسكال » Blaise Pascal من ناحية فى نظريته الشهيرة (ضآلة الإنسان بدون الله) ، وبينها وبين الفيلسوف الألمانى « فريدريك نيتشه » Frédéric Nietzsche – من جهة أخرى – فى اعتقاده (أن الله قد مات) ، بل قربوا أيضا بين « بكت » وبين الفلسفة الوجودية السارترية الملحدة .

وكل هذا يمكن الخلوص إليه فى ضوء العرض نفسه الذى يستمر حوالى ساعتين ونصف ساعة دون ظهور « جودو » ، ويقال لنا من آن إلى آخر خلاله إنه قد يحضر يوما ما ، فى وقت ما .

ولكن كيف تمضى الوقت ، نحن المشاهدين والممثلين ، فى انتظار الغائب الأسطورى ؟ فالمشاهد عليه أن ينتظر حدوث شيء من خلال العرض (ولاتقول لحدث) . أما الممثل فيقول أى شيء ، فهو يعلم علم اليقين أن « الوقت كالسيف إن لم تقطعه قطعك » . والوقت أو الزمن هو الشخصية الجوهرية ، أو هو العنصر الأساسى ، إذا جاز لنا هذا التعبير ، فى أى مسرحية من مسرح العبث . وهو يؤدى بالإنسان حتما إلى الشيخوخة والعجز ثم الفناء المؤكد الذى لامفر منه .

والزمن المسرحى هنا دائرى ، أى أنه ينتهى حيث بدأ . وهذا يوضح لنا أن كل يوم ماهو إلا تكرار سخيف لما سبقه وما سيتبعه ، فليست هناك نهاية ، لاسعيدة ولا مأساوية ، كما سبق لنا القول ، بل النهاية تكرار طبق الأصل للبداية . وهذا ما جعل « ديدى » و « جوجو » لا [illegible] أيام الأسبوع ، فكل يوم [illegible] الآخر فى الملل والرتابة



استراجون : ولكن أى سبت ؟ وهل نحن فى يوم السبت ؟ ألا يكون يوم الأحد مثلا ؟ أو الإثنين ؟ أو الجمعة ؟

فلاديمير : (ينظر حوله فى رعب كأن تاريخ اليوم محدد فى المنظر الذى يحملق فيه بيأس) لا ، ليس هذا معقولا .

استراجون : أو نحن فى يوم الخميس ؟

فلاديمير : ولكن ما الحل ؟[٥] .

وتحديد المسرحية بفصلين ، يوضح لنا أنها على هذا النمط الاستاتيكى نفسه ، فليست هناك أى ديناميكية فى الأحداث تجعل الخط الدرامى يتصاعد مثلا ، ولكن الوضع يظل على ماهو عليه ، على نحو يدل على رتابة الحياة وعدم حدوث أى تغيير فيها .

وليست هناك حبكة درامية ، أو حتى خط درامى مفهوم ، فإذا ما أقدم أى من الشخوص على أى عمل فإنه سرعان مايعدل عن الفكرة بمجرد التفكير فيها . فالشخصية المسرحية غير قادرة على الإقدام أو التصرف ، بل تصبح شخصية هزلية أقرب إلى مهرج السيرك ، إذ تستمر فى حياة لامعنى لها ولا أمل فيها إلا الانتظار دون حماسة وبلا حرارة حتى إنها تصيب المتفرج بخيبة أمل أو استياء نتيجة لعدم قدرتها على إنجاز أى قرار أو الإقدام على التصرف اللازم فى ظرف معين . وتزيد من توتر المشاهد تلك العبارات التافهة السطحية التى لامعنى لها على الإطلاق ، على الأقل فى مستهل الحوار ، شأنها فى هذا شأن الأهمية التى تعطى لأتفه الأشياء . وعلى سبيل المثال ، هناك الاهتمام البالغ الذى أبداه «استراجون» أو جوجو فى التقاط الحذاء البالى ، وفى التركيز الشديد حين راح يحملق بنظره فى داخله ، ثم يلقيه أخيرا دون أى تغيير أو تعليل .

وعلى الجملة يتضح أنه ليس هناك أى حل لأى شىء ، فكل شىء زائف أو زائل حتى النهاية ، فالحياة هى القبر كما يذكر بكت فى مسرحية «لعبة النهاية»[٦] ، وهى سلسلة من العذاب المرحلى ، يذوقها الإنسان فى الشيخوخة قبل أن يتلاشى فى العدم .

والشىء الواضح من خلال المسرحية أنه لامكان للحل الدينى ، مثلا ، بالنسبة إلى الإنسان المعاصر ؛ ففكرة اللجوء إلى القوى العليا أو إلى الله سبحانه وتعالى ، لم تعد قائمة ، ولم تعد ممكنة فى عالم عرف القنبلة الذرية والهيدروجينية ، وذاق مرارة الحروب البشعة والكوارث الناجمة عنها ، وعانى كثيرا من الدمار والاستعمار ، وحلت به أزمات اقتصادية خطيرة ، أدت أولا إلى حرمانه من نعمة الأمان بصفة عامة ، وثانيا إلى تشوه المجتمع بطريقة ما . لم يعد هناك مكان للقيم العليا التى يستند إليها الإنسان فى سلوكه ، والتى يعتمد عليها فى تصرفاته الشخصية والاجتماعية ، ففكرة الإيمان ذاتها ـ كما رأينا ـ اضمحلت أو اختفت على أثر كل ماحدث من أزمات وكوارث ، ولم يعد يسمح للإنسان بإلقاء عبء وجوده على أحد سوى نفسه ، فعليه أن يتحمل مسئولية قدره ووجوده ، مثلما أوضحت الفلسفة الوجودية ، ومن بعدها فلسفة العبث نفسه ، فلايمكن لإنسان أن يرجع بمسئولية وجوده إلى قوة عليا يعتمد عليها فى كل شىء ، ويعلل بها حدوث كل شىء .

لقد صار حتما على الإنسان إذن أن يتحمل بشجاعة وبصفة شاملة معنى وجوده ، مع علمه بأنه لاعون له ولا أمل فى الفرار من المصير ، كما صار عليه ألا ينتظر أية معجزة دينية أو ميتافيزيقية ؛ فالوجود البشرى يأتى من العدم ويفنى فى العدم . وإلى أن تحل النهاية ، على الإنسان أن يواجه واقعه على نحو ماتفعل شخصيات المسرح .

وخير مثال على ذلك ، وجود «ناج» و «ميل» محبوسين فى صندوق قمامة وغير قادرين على الخروج منها إطلاقا .

ونفس الشىء يتكرر بصورة أخرى فى : «آه ! الأيام الجميلة»[٧] ، حيث تدفن الشخصية الرئيسية وهى حية ، ولكنها مدفونة حتى نصفها فى تل من الرمال أو التراب ولا يظهر منها سوى رأسها وذراعيها . وهى تستمر فى حوار مع نفسها ، تستعرض فيه شريط حياتها .

وأى محاولة للفرار من هذا القدر المحتوم ، هى إما مستحيلة بسبب العجز المادى ، كالشلل والكساح والشيخوخة والمرض ، وإما منتهية إلى الفشل المؤكد . والبشر ملتصقون اثنين اثنين فى صورة أزواج أو أصدقاء ، كما رأينا فى حالة «ديدى» و «جوجو» ، و «لاكى» «وبودزو» ، و «ناج» و «نيل» ، و «هام» و «كلوف» .

وأيضا فإن فكرة الموت القريب التى تلازم الإنسان أينما كان ، تعود فتظهر فى مسرحية «صلاة» لأربال ، حيث نجد شخصين ، المفروض أنهما زوج وزوجة ، يصليان على قبر ما .

أما عند «يوجين إيونسكو» ، فتطالعنا فكرة النهاية أو الفناء البشرى المحتوم فى صورة أخرى هى فى رأينا أكثر تأثيرا وشراسة لأنها فى قالب هزلى ، على نحو ماسنرى .

لقد قدر للإنسان أن يستمر فى هذه اللعبة المصيرية القاسية حتى يبلغ ذروتها ، أى نهاية اللعبة ، ألا وهى فناؤه . أما أيام حياته فما هى إلا بؤس وشقاء . لماذا ؟ لأن البشرية تجد نفسها وقد ألقى بها فى عالم قاس شرس فى قسوته ؛ فالأشياء التى من حولنا تحيطنا بصمت رهيب ، ولا تستجيب لنا إلا عندما تعذبنا أو ترهقنا أو تسحقنا سحقا . ومن ثم يبدو

هذا العالم كأنه آلة عملاقة مفترسة تفتك بالبشر وتقضى عليهم كالذباب .

إن الوجود الحقيقى مهدد دائما باللا وجود ، متمثلا فى الصمت ، والفراغ ، والملل ، والموت ، والدمار ، واحتكار الآلة لجهود الإنسان على نحو جعل منه مجرد جزء من دولاب المدينة الحاضرة ، يؤدى غرضا معينا محدودا هو الإنتاج المادى الملموس لرخاء المجتمع البرجوازى الحديث ، أو للمعاونة فى استغلال مجتمع لآخر عن طريق الحروب .

هذا هو الشىء القاطع الذى لم يعد هناك مفر منه . إن شيئا مؤلما ومفجعا قد حدث يسمى بالإيديولوجيات ، ولم يعد أى تفكير مصيرى يطابق الحقيقة ؛ فباسم الإيديولوجيات السياسية مثلا ، تحول الحقائق إلى زخارف لفظية ، أو إلى وسائل استغلال مستتر ، يسلب الشعوب حقها فى الحرية ، ومن ثم فى الحياة الآدمية .

وهذا مايبدو واضحا فى مسرحية «يوجين إيونسكو» السياسية «الخرانيت» Rhinocéros ، حيث يتعرض المكان للاستعمار التازى الذى حول المجتمع الأوربى بعد الحرب العالمية الثانية فى مخيلة الكاتب إلى خراتيت ، أى إلى نوع شرس وقاس من الحيوان ، يزداد ضراوة عندما يثار ولايعرف أنيسًا أو أليفًا ، بل يعيش دائما منعزلا وحيدًا .

وفكرة العزلة والانفرادية تتمتع بنصيب الأسد فى مسرح العبث بصفة عامة ، وفى مسرح «يوجين إيونسكو» بصفة خاصة .

فبالرغم من وجود أعداد هائلة من المجتمعات البشرية ، تتحرك وتغدو وتجىء فى الشوارع والمدن ، فإن الإنسان يجد نفسه دائما وحيدا ؛ ومرارة الوحدة تكاد تقتله أو تصيبه بالجنون .

والبطل (إذا سمح لنا باستخدام هذا الوصف ، إذ أصبح بطلا بلا بطولة) هو أشبه بالدمية المتحركة فى مسرح العرائس مثلا ، أو أشبه بمهرج السيرك الهزلى الضاحك الباكى . إنه شخصية تتمركز حول ذاتها ، وتثبت وجودها بقدر ماتدخل فى صراع ومواجهة مع الآخرين . ومن ثم صارت العلاقات الإنسانية والاجتماعية لتلك الشخصية تتحدد من منطلق غريزة عدوانية وليس من منطلق أحاسيس المودة والعطف . ذلك أن الإنسان أساسا يعانى من الحياة ولايتمتع بها ، كما رأينا فى مسرح «بكت» . ومن ثم تنتهى حياته مع الآخرين ومع نفسه إلى ضرب من العزلة والتوحد .

وهكذا فإن مسرح العبث فى إجماله يبرز لنا توحيد الإنسان وعزلته بكل أبعادها المروعة . وهذا ماأبرزه مسرح «أداموف» و«شحاته» و«جونيه» و«بكت» و«إيونسكو» ؛ فوحدة الإنسان المعاصر الموحشة تعد ركيزة أساسية لمسرح العبث .

إن المرء ليتنابه الشعور بالكآبة حين لايجد ــ وهو فى قلب الزحام ــ من يشاركه مخاوفه ، أو سعادته ، أو مشكلاته . وأيضا لايجد مايؤمن به ، ولا من يؤمن به . والعالم المحيط به ليس إلا عالما خانقا ومخيفا ، يطوقه فى قسوة ، ويحاصره بالمادة التى تغمره أو تطارده حتى النهاية ، وهذا مايرمز إليه «إيونسكو» مثلا بتكاثر المتاع وقطع الأثاث الذى يزحم السلم والشقة فى مسرحيته «المستأجر الجديد»[8] أو تكاثر «عش الغراب» الذى يتضاعف كل دقيقة من حول شخصيات مسرحية «أميديه أو كيف نتخلص منه»[9] لنفس الكاتب . أما علاقة الأفراد بعضهم ببعض فتكشف عن حقيقة مفجعة هى علاقة المستغِل بالمستغَل ، فى علاقة «لكى» و «بودزو» فى مسرحية «بكت» . وكذلك الحال فى مسرحية «جان جونيه» (الزنوج)[10] وغيرها .

أما علاقة الزواج فهى المهزلة الكبرى والشغل الشاغل «لإيونسكو» حيث تمثل أهم المعالم فى عالمه المسرحى . ونذكر على سبيل المثال مسرحية «المغنية الصلعاء»[11] ، التى تقدم إلينا زوجين هما (مستر ومسز سميث) ؛ وهما من ضواحى لندن ، حيث يرفع الستار عن ثرثرة الزوجة التى تبدو كأنها فى جلسة عائلية هادئة ؛ فهى تحيك جوارب زوجها الجالس فى كرسيه ، مستغرقا فى قراءة الصحف ؛ ولكن سرعان ماتنقلب هذه الثرثرة إلى شبه هذيان أو هلوسة ، تثير المشاهد نفسه إلى أقصى درجة . والمدهش أن الزوج لايستجيب لها إلا بهمهمة من حين إلى آخر ، على نحو يعبر عن عدم اكتراثه مطلقا لما تقول زوجته . ثم يأتى زوجان آخران هما من أصدقائهما ، قادمين لزيارة «آل سميث» ، ويدعيان «آل مارتن» . ولكن السيدة «مارتن» تكتشف ، بمحض الصدفة ، ومن خلال سياق الحوار الهزلى للغاية ، أنها زوجة مستر «مارتن» ، فهى تقطن فى نفس الشقة . وما أكثر عجائب الصدق ــ على حد تعبيرها ــ إذ يتضح لها أنهما يتقاسمان نفس الفراش ، وأن لهما نفس الطفلة ...

وهكذا تبدو لنا الفجوة بين الأزواج واضحة ، كما يتضح عدم قيام اتصال روحى أو وجدانى حقيقى يربط بين شخصين من المفروض أن تجمع بينهما أسمى علاقة وأعمقها . ولكن ضواغط الظروف الاجتماعية المعاصرة تجمد إحساسات الإنسان حتى إنه يصل إلى درجة يمارس فيها الحب لمجرد البقاء كما يتضح فى مسرحيتى «إيونسكو» (جاك أو الخضوع)[12] و (المستقبل فى البيض)[13] . «فجاك» سيتزوج حسب اختيار أهله ورغبتهم عروسة «روبرت» التى قد تكون «روبرت رقم ١» أو «روبرت رقم ٢» أو «روبرت رقم ٣» فلا فرق ، إذ المهم أنها أنثى . وهذا هو الشىء الوحيد الذى يؤخذ فى الحسبان .

و«روبرت» هذه ترتدى قناعا ، وهى بهذه الطريقة تستطيع أن تخفى مشاعرها . وفى مسرحيته «هلوسة ثنائية[14] تقدر ما تشاء» ، تتضاءل الصفة الشخصية للإنسان حتى إنه يصبح مجرد هو وهى بلا إسم مميز . وتتطور المناقشة الحامية بينهما إلى حد الشجار حول موضوع معين .

هو : ولكن أصغى ، أصغى إلى على الأقل .

هى : وماذا تريد أن أصغى إليه ؟ إنى أصمت وأصغى إليك منذ سبعة عشر عاما ؛ سبعة عشر عاما وقد إنتزعتنى من زوجى ؛ من بيتى .

هو : ولكن هذا ليس له أى شأن بالمسألة الآن .

هى : أى مسألة ؟

هو : المسألة التى نناقشها .

هى : انتهى الأمر ؛ ليس هناك مسألة . القواقع والسلحفاة هما نفس الحيوان .

هو : لا ليسا بنفس الحيوان .
هى : أجل بل هما نفس الشىء .
هو : ولكن كل الناس سيقولون لك ذلك .
هى : أى ناس ؟ أليس للسلحفاة حراشيف فوق ظهرها ؟ أجب .
هو : ثم ماذا .
هى : والقوقعة أليس لديها مثل ذلك ؟
هو : نعم . ثم ماذا ؟
هى : والقوقعة والسلحفاة ألم تتقوقعا فى جلدهما هذا ؟
هو : نعم . ثم ماذا ؟
هى : أليست السلحفاة أو القوقعة حيوانا بطيئا لزجا ذا جسم قصير ؟ أليست نوعا من الزواحف الصغيرة ؟
هو : نعم . ثم ماذا ؟
هى : ثم ألا ترى أننى أستدل وأثبت ؟ ألا يقال بطىء مثل السلحفاة ، أى بطىء مثل القواقع ؟ والقواقع ، أعنى السلحفاة ، ألا تزحف الواحدة بنفس الطريقة مثل الأخرى ؟
هو : ليس كذلك تماما .
هى : ليس الأمر كذلك ؟ لماذا ؟ أتريد أن تقول إن القواقع لاتزحف ؟
هو : أجل .
هى : ألا ترى نفس الشىء بالنسبة للسلحفاة .
هو : بلى .
هى : عنيد ! قوقع ؟ اشرح لى لماذا ؟
هو : لأن .....
هى : السلحفاة ، أى القوقعة ، تتنزه بمنزلها الذى شيدته بنفسها ، ومن هنا جاءت كلمة قواقع .

هو : القوقعة قريبة من الحلزون ، فهى قوقعة بدون منزل . أما السلحفاة فلا صلة لها بالحلزون ، ها ! أترين الآن أنك لست على حق ؟
هى : ولكن افهمنى ، إنها المتخصص فى علم الحيوان ، اشرح لماذا أنا لست على حق .
هو : لأن ..... لأن .....
هى : تحدث عن هذه الفوارق ، إذا كانت هناك فوارق .
هو : لأن .... الفوارق ، ولكن هناك أيضا مجرد تشابه ، أنا لا أنكر ذلك .
هى : إذن لماذا أنت مستمر فى الإنكار ؟

هو : الفوارق ، هى أن .... هى أن .... ولكن ما الفائدة إذا كنت لا تريدين أن تعترفى بها ؟ كل هذا صعب جدا ، ثم إنى شرحت لك كل شىء من قبل ولن نبدأ المناقشة من جديد . لقد ضاق صدرى .

هى : إنك لا تريد أن تشرح لأنك لست على حق . وأنت لا تستطيع إبداء الأسباب لمجرد أنه ليست لديك أسباب . وإذا كنت حسن النية فإنك سوف تعترف بهذا ، ولكنك سيئ النية . إنك دائما سيئ النية .

وتتجلى هنا تفاهة العبارات ، بل تفاهة الموضوع نفسه الذى يجمع بين الرجل والمرأة حتى يبلغ بهما حد الشجار . لم تعد هناك أشياء جوهرية أو قضية محددة ، مصيرية كانت أو مجرد عاطفية ، تجمع بينهما . وكل مايربط بينهما هو إحساس بالندم والمرارة لهذا الارتباط المثير للشفقة أو للاشمئزاز ، مثلما رأينا فى حالة «ناج» و «نيل» .

وهكذا تظهر لنا الفجوة ، حيث تصبح المرأة مجرد رقم يتعرف به عليها من يضطر إلى معاشرتها ، وتصبح صفتها الأساسية هى أن تبيض فى سلة كبيرة حتى يتكاثر البيض ، تعبيرا عن قدرتها على الإنجاب المستمر لتعمير العالم الذى يرقص على الهيدروجين بلا حسبان للأخطار والأهوال ، فقد ينفجر هذا الهيدروجين يوما فتفنى المدينة بل البشرية جمعاء . وقد رأينا كيف أن الحروب عموما شكلت الخطر الجسيم الذى هدد كيان المرء المعاصر وجعله لايؤمن بشئ من القيم العليا ، كما دفعه إلى رفض فكرة العناية الإلهية ، واستنكار الأوضاع الاستبدادية والشعارات المزيفة .

وكل نوع من الطغيان أو السلطة العشوائية الطاغية مرفوض من أساسه ، وما من شىء يعطى الإنسان الحق فى فرض سلطانه على الآخر أو قمع حريته .

ومن هنا رأينا كتاب مسرح العبث يعرضون مظاهر السلطة فى أبشع صورة ، خصوصا فى مسرح «أداموف» و«جونيه» و«إيونسكو» الذى رسم لنا صورة قمع السلطة المعنوية فى مسرحيته الشهيرة «الدرس» . فالأستاذ يكاد يقتل فريسته ، أى تلميذته ، لعدم استيعابها السريع لكل مايلقنها إياه . وتظهر لنا كذلك ملامح من القمع الذى تمارسه السلطة فى «شهداء الواجب»[١٥] مثلا ، حيث يكاد البطل الهزلى يختنق تحت ضواغط الشرطى الذى يأمره بالأكل والمضغ بلا توقف .

والسلطة قد تكون سياسية مثل سلطة الحكام النازيين الذين أرادوا تغيير ملامح البشر إلى خراتيت ، أو غيرهم من الحكام الطغاة فى أى نظام ، وقد تكون إرهابية لتزييف الإيديولوجيات ، وتضليل المرء وتعريضه للضياع ، وهذا مايعالجه مسرح «جونيه» أساسا .

والسلطة قد تبدو لنا فى شخص الحاكم أو الشرطى أو رئيس العمل أو الزوجة أو حتى الخادمة ، وهذا أحدث نوع من الاستغلال فى الطبقة البورجوازية التى أصبحت مستعبدة نتيجة لمطالب الحياة العصرية . ونتيجة للإفراط فى الترف والبذخ والرخاء المادى من ناحية ، وأسيرة ـ من ناحية أخرى ـ للقيل والقال والمظهريات التى تتحكم فى كل سلوكياتها . وفى هذا العالم المقلوب لم تعد الأشياء والأشخاص فى مكانها الصحيح ، حتى إن الخادمة تؤنب سادتها فى عنف يدعو إلى الدهشة . كما هو فى «المغنية الصلعاء» ، وتتواطأ مع الأستاذ فى «الدرس» . وفى مسرح «جونيه» ينقلب الوضع تماما فتأخذ مكان سيدتها فى مسرحية «الخادمات»[١٦] .

ومن هنا نستنبط أسلوبا حرفيا حديثا استخدمه بلا استثناء جميع كتاب مسرح العبث ، وهو استخدام البعد الثانى فى المسرح .

وهذا الأسلوب مستمد من الكاتب المسرحي الإيطالي المعاصر «لويجي بيرانديللو» ، الذي يعد رائدا في تجربة المسرح الحديث . فالبعد الثاني ، أو عملية المسرح في المسرح ، تمكن الممثل عن طريق العودة إلى الوراء من أن يتقمص دورا مزدوجا لنفس الشخصية أو لشخصية أخرى ، ويتخيل أنه يجسد شخصية معينة تتناسب معه ومع قدراته .

وهنا يتدخل علم النفس بصورة مباشرة . حيث يكون هذا العرض في البعد الثاني للمسرح معبرا عن كل مايجول في اللاشعور أو في العقل الباطن للشخصية الأصلية . وطبيعي أن يظهر أساسا إلحاح الغريزة الجنسية أو الغريزة العدوانية التي تحكم سلوك البشر . مثلما هو الحال في مسرحية إيونسكو «شهداء الواجب» ، التي سبق أن تحدثنا عنها . ومسرحية «قاتل بدون أجر»[١٧] . حيث يقتل القاتل لمجرد لذة القتل .

وننتقل الآن إلى نقطة مهمة في حرفية العمل الدرامي ، فأكثر مسرحيات العبث ، تعتمد على أسلوب التجسيد أو التركيز ، بمعنى التضخيم إلى حد المبالغة المفرطة التي تصل إلى درجة الكاريكاتير في المظهر وفي الحركة . أما من ناحية الحوار أو أساليب التعبير بعامة فإن الكلام لم يعد له معنى في دنيا اللامعقول ، ولكنه أصبح مجرد عبارات جوفاء أو سفسطة مفرطة . ومن أمثلته الواضحة الحوار الذي دار في «الخراتيت» حول الفرق بين وحيد القرن الآسيوي ومثيله الأفريقي ، وكذلك استطراد الفيلسوف في سفسطة يريد أن يؤكد بها أنه لافرق بين القط والكلب مادام كلاهما له أربعة أرجل ، وإذن فكل الكلاب قطط والعكس صحيح .

والعنصر الأخير المهم في حرفية مسرحيات العبث هو عدم التطابق **Inadéquation** ، أي عدم ملاءمة الكلمة للموقف ، أو الموقف للسلوك ، أو الكلمة للسلوك . ولنبدأ بالعنوان الذي يشير مثلا إلى مدلول معين ، ليس له علاقة بالنص كما ورد في «المغنية الصلعاء» التي لا أثر فيها لأي مغنية صلعاء أو ذات شعر .

وهكذا يكون عدم التطابق عنصرًا مهما في مفهوم فلسفة العبث نفسها ، فالناس يقولون مالا يفعلون ، ولا يقصدون مايقدمون عليه ، وهكذا .

فمثلا تقول شخصية إنها ذاهبة وتمكث ، وتدعي شخصية أنها سعيدة وتبدو في غاية الاكتئاب ، وقوم ينتظرون في لهفة بالغة خطيبا يخطب فيهم ، فيتضح أنه أبكم وأصم ، ويبدأ حفل استقبال حافل لسبعين مدعوًا وتظل الكراسي فارغة . ورأينا من قبل كيف أن «جودو» يبشر بالمجيء ولكنه لايأتي ، وكيف أن استراجون يهدد بالفرار ولا يختفي . وهذا كله يؤكد الإحساس بالزيف أو بالخداع الذي يترتب على كل حركة وكل فعل بشري .

وإذا كان «بكت» يعرض عن طريق هذا المفهوم مسرحا قاتما . يحاكي رؤيته التشاؤمية للمصير الإنساني ، فإن «إيونسكو» : العملاق الآخر في مسرح اللامعقول ، يعالج نفس الوضع ولكن برؤية مختلفة تماما ، فهو يضع هذا الزيف في الواقع بطريقة هزلية كوميدية خالصة . حتى إنه يتبع بها أقصى حدود «الفارص» Farce ، أي الكوميديا الشعبية الغليظة المبالغ فيها ، كما لو كان الكاتب يريد أن يقتحم كل حاجز بين المشاهد والممثل ، ويحرك في نفسه الدفينة غريزة الضحك التي تفرج عنه وعن كل ماهو مكبوت في نفسه .

فالإضحاك أسمى رسالة للمسرح مادام غير مبتذل . وإذا كان المثل الشائع يقول إن «شر البلية مايضحك» ففكرة الضحك مع الآخرين على أنفسنا ، تكون في غاية النبل والشجاعة ، النبل لأنه يشارك شخصا أي شعور يستطيع أن يخفف عنه وعن الآخرين . ومن ثم فإن مسرح العبث يلقننا درسا في المحبة والإخاء ، كما يعلمنا كيفية التخلص من عيوبنا الدفينة ، ومعتقداتنا المتجمدة ، بأن نسخر منها ونهزأ بها ، فنكون بعد ذلك أقوى من رذائلنا ، وأقدر على مجاوزتها . أما الشجاعة ، فتتلخص في التغلب على الصعاب والشدائد ، لأن المرء بالرغم من هول مصيره ، يتعلم كيف يواجه صعوبة هذا المصير ، ومن منطلق الإحساس بالمسئولية الكاملة .

وبذلك يعد مسرح العبث مدرسة للمشاهد ، يتدرب فيها تدريجيا على مواجهة نفسه أولا ، والآخرين ثانيا ، ثم العالم المحيط به ثالثا ، فيرفض الركود الفكري والجمود في الإحساس والتزييف في الواقع ، كما يعود إلى طبيعته ، إنسانا ينعم بالخليقة . وربما استرد ـ في هذه الحالة ـ أملا في أن يحيا الحياة الحقيقية للبشر ، في عالم تسوده قيم عليا ، وابتسامة مشرقة ، في مجتمع كريم متجاوب مثل الذي يحلم به «بيرانجيه» بطل «إيونسكو» اللابطولي .

ترى هل نستطيع أن نبحث عن الحكمة في مسرح العبث ؟

● هوامش

(١) Léonard Pronko, Théâtre d'Avant-garde—Denöel 1963. P. 13.

(٢) Martin Esslin, Théâtre de l'Absurde-Buchet chastel 1963. P 20.

(٣) Albert Camus, Le mythe de Sisyphe.

(٤) Samuel Beckett, En attendant godot. Acte I scène I.

(٥) S. Beckett. En attendant godot. op. cit.

(٦) Samuel Beckett. Fin de Partie.

(٧) Samuel Beckett, Oh! Les Beaux Jours.

(٨) Eugène Ionesco, Le Nouveau Locataire.

(٩) Eugène Ionesco, Amédé ou Comment s'en débarrasser.

(١٠) Jean Genêt, Les Nègres.

(١١) Eugène Ionesco, La Cantatrice Chauve.

(١٢) Eugène Ionesco, Jacques ou la soumission.

(١٣) Eugène Ionesco, L'Avenir est dans les oeufs.

(١٤) Eugène Ionesco, Délire à deux-(Atant qu'on veut).

(١٥) Eugène Ionesco, Victimes du devoir.

(١٦) Jean Genêt, Les Bonnes.

(١٧) Eugène Ionesco, Tueur gages.

مسرح الغضب

أنظر إلى الماضى فى غضب مسرحية تقليدية

نجيب فايق أندراوس

قامت فرقة المسرح الإنجليزى بعرض مسرحية « انظر إلى الماضى فى غضب » على مسرح البلاط الملكى بلندن يوم ٨ مايو سنة ١٩٥٦ ، وعندما عرضت المسرحية للمرة الأولى على المسرح ، كتب كنيث تينان فى الأوبزرفر يقول : « تقدم مسرحية انظر إلى الماضى فى غضب شباب مابعد الحرب كما هو بالضبط . إنها معجزة صغيرة ، إذ إن كل الصفات موجودة بها ، تلك الصفات التى كدنا نيأس من مشاهدتها على المسرح . »[١] وقد كان لهذا التصريح أثر عظيم على الجمهور والقراء والنقاد . إذ لم يكن من السهل تجاهل رأى كنيث تينان ، ولذلك اعتبر النقاد انظر إلى الماضى فى غضب مسرحية ثورية سوف تمهد الطريق لمرحلة جديدة فى الدراما الإنجليزية[٢] . ولكن لم يمض وقت طويل حتى وضح أن الكاتب لم يكن فى استطاعته أن ينجز الآمال التى ألقيت على عاتقه ، وكذا المسرحية لم تمهد الطريق لمرحلة جديدة فى الدراما الإنجليزية . فالمسرحيات التى كتبها جون أوسبورن بعد انظر إلى الماضى فى غضب فقدت أى « غضب » استطاع النقاد أن يستخرجوه من مسرحيته الأولى ، وأمكن ترويض المؤلف المسرحى « الغاضب ! » إلى درجة أن بدأ يكتب مسرحيات تعرض فى المسارح التى تدار بطريقة تجارية وفى السينما والتليفزيون .

وإذا كان « هدف الأدب الأساسى ليس إرضاء المجتمع بل الكشف له عن حقيقته »[٣] كما يقول **كيارى** فى كتابه **علامات فى الدراما المعاصرة** ، فإن **انظر إلى الماضى فى غضب** تفشل تماما فى تحقيق « الهدف الأساسى للأدب » . فهى لا تكشف للمجتمع عن حقيقته ، بل تنشر اليأس فيه بوصف الناحية الحيوانية لأكثر فئات الجيل الجديد انحلالا . إنها تتجاهل الأغلبية الساحقة للجيل الجديد ، تلك الأغلبية التى تساعد فى تنمية القدرات الإنسانية وتقدمها ، وتركز على هؤلاء الذين يعيشون فى فراغ ، ويعتقدون أن تحقيق رغباتهم الجنسية هو الهدف الأوحد فى الحياة بعد أن فقدوا إيمانهم بقدرة الفرد والجماعة على الكفاح .

ويعترف **أوسبورن** نفسه بهذه الحقيقة ، فهو يقول فى حديث تليفزيونى : « أعتقد أن هذه العلاقات بين الرجال والنساء هى الأشياء الحيوية فى الحياة .. واهتماماتى تتركز أساسا فى العلاقات بين الناس ، كيف يتصل الناس بعضهم بالبعض الآخر »[٤] ، كما لو كان الرجال والنساء ليس لديهم ما يفكرون فيه أو يهتمون به إلا الجنس .

إنها مسرحية كئيبة مليئة بالحزن والدموع تفتقر إلى الأمل والضحك .[٥] وتبدأ مسرحية **انظر إلى الماضى فى غضب** ـ التى يعتبرها بعض النقاد « ميلودراما » [٦] ـ بعد ظهر أحد أيام الآحاد ، بزوجين شابين: **جيمى بورتر وأليسون** . وهما يعيشان فى مسكن مكوّن من غرفة واحدة ، غرفة « الكرار » بأحد البيوت الواسعة المبنية على الطراز الفيكتورى . والمشهد الذى تبدأ به المسرحية مثير إلى حد ما ، فجيمى وكليف ـ صديقه ـ يقرآن الجرائد بينما تقوم أليسون بكى بعض الملابس . وكليف هذا الذى يظهر فى الحجرة مع الزوجين الشابين هو ـ كما نتبين من الحوار ـ صديق لجيمى ويسكن فى حجرة أخرى من نفس المنزل ، ولكنه يقضى أغلب أوقاته مع الزوجين الشابين . والواقع أن

أوسبورن هنا يقلد برنارد شو فى «المعيشة الثلاثية» البريئة التى خلدها فى مسرحية كانديدا[٧].

وكليف ـ حسب كلام جيمى ـ هو الصديق الوحيد الذى تبق له ، وهو فى نفس سن جيمى ، قصير القامة ، أسمر اللون ذو عظام بارزة فى الوجه ، وهو يتمتع بالذكاء الفطرى الحزين الذى يميز الذين يثقفون أنفسهم بأنفسهم ، ويمكن اعتباره «النقيض الطبيعى الملطف لتصرفات جيمى». [٨] فقد يتعارك الاثنان ويتبادلان السباب طوال النهار ، ولكن هذا يرجع إلى خلفيتهما الاجتماعية أكثر مما يرجع إلى الشعور بالعداء . فكليف يقول : «إننا معتادون على الشجار والإثارة فى الحى الذى جئت منه .»[٩].

ويدلى جيمى فى نهاية المسرحية برأيه فى كليف فيقول له : «لقد كنت صديقا وفيا ، كريما وطيبا ، ولكنى على استعداد تام لأن أتركك ترحل للبحث عن بيت آخر وتتصرف كما يحلو لك ... إنك تساوى نصف دستة من أمثال هيلينا بالنسبة لى ولأى شخص آخر»[١٠] ، ويقول لهيلينا : «إنه سافل نزق قذر ، ولكنه ذو قلب كبير ... وهذا كاف ليجعلك تغفرين له أى شىء.»[١١].

وكون جيمى وكليف يحبان بعضهما البعض رغم كل شجارهما يبدو بمنتهى الوضوح فى نهاية المسرحية عندما يقرر كليف الرحيل . فالأسباب التى يقدمها كليف لرحيله لا صلة لها من قريب أو بعيد بخلافاتهما اليومية : «إن كشك الحلوى ليس شيئا ولكنى أعتقد أنى لابد أن أحاول شيئا آخر ... أعتقد أن هيلينا تقاسى الكثير من وجود رجلين فى هذا المكان ، وستعانى أقل إذا لم يوجد هنا سواكما ... أعتقد أنه يجب على أن أبحث عن فتاة لا تهتم إلا بى .»[١٢]

وهذه الأسباب التى يدلى بها كليف بمثل هذه البساطة وهذا الوضوح تعكس شخصيته ، فالبساطة أهم صفاته ، وهو بسيط إلى حد السذاجة . فعندما يلومه جيمى لأن ملابسه قد اتسخت أو تلفت ، فإنه يفقد القدرة على الحركة ويبحث عن أليسون أو هيلينا كما يفعل الطفل الخائف . فجيمى يثير انتباهه مثلا إلى أنه قد أتلف بنطلونه ، فلا يفعل كليف شيئا إلا أن يستدير إلى أليسون ويقول : «ماذا أفعل يا جميلتى ؟»[١٣] ويحدث نفس الشىء فيما بعد عندما يتعارك مع جيمى فيتسخ قميصه ، إذ إنه لا يفعل شيئا إلا أن ينظر مستغيثا إلى هيلينا : «انظرى ! لقد اتسخ !»[١٤] ، وعندما تعرض عليه هيلينا أن تغسله له يتردد حتى يجبره جيمى وهيلينا على إعطائه لها .

وتبدو هذه البساطة فى جميع تصرفاته وأقواله ، فعندما يعايره جيمى بجهله فإنه لا يزيد عن قوله : «نعم ! وغير متعلم !» ، ويعلن بعد ذلك بلحظات : «إنى أحاول أن أرتقى بنفسى .»[١٥] وهو يعبر بنفس البساطة عن آرائه حتى فى مسائل الجنس والعاطفة ، فعندما يعلق جيمى على الخطاب التى أرسلته فتاة مراهقة لمحرر إحدى الجرائد تستفسر فيه عما إذا كانت ستفقد احترام صديقها إذا ما أعطته ، يقول : «اتركوني معها ... هذا كل ما أريد .»[١٦]

ويشعر كليف بعاطفة عميقة نحو أليسون ، ولكنها عاطفة لا يعبر عنها إلا بالكلمات واللمسات البريئة ، فتصرفاته معها رقيقة وحانية ، فقد يضع يده برقة على أليسون ويقول : «كيف حالك ياعزيزتى ؟» ، «ولماذا لا تتركين كل هذا وتستريحين قليلا ؟ يبدو عليك التعب»[١٦] ، «وشكرا ياجميلتى !»[١٣] ، ولكن هذه الرقة لا تعنى أنه لا يعتبر أليسون امرأة جميلة جدا وجذابة جدا ، بل يقول : «إنها فتاة جميلة ، أليس كذلك ؟»[١٦] وقد يقبل يدها ثم يضع أصابعها فى فمه ويقول : «إن يدك لذيذة مغرية . هَمْ ... سأعضها .»[١٦] وهو يقف دائما بجانبها ضد جيمى ويحاول أن يدافع عنها ضد تصرفات جيمى العنيفة قائلا : «اترك هذه الفتاة المسكينة فى حالها ... إنها مشغولة .»[١٥]

ولكن تصرفات كليف هذه لا تؤثر فى صداقته مع جيمى ، وعندما يقرر الرحيل ، يحاول جيمى أن يحل له مشاكله : «قد تستطيع هيلينا أن تجد لك الفتاة المناسبة ... إحدى صديقاتها الثريات ... أكوام من المال وبدون مخ ... هذا ما تحتاج إليه .»[١٦]

وقد فعل جيمى بورتر ـ بطل المسرحية ـ ما ينصح به كليف بالضبط ، أى تزوج من فتاة تمتلك أكواما من المال وبدون مخ . ويقدم لنا جون أوسبورن جيمى كشاب من أصل بروليتارى قد تخرج من الجامعة ، وهو «نحيل ، طويل القامة ، فى حوالى الخامسة والعشرين من عمره ، يرتدى سترة بالية جدا من الصوف التويد وقميص فانلة ، وهو خليط مشوش من الإخلاص والخبث المرح ، من الرقة والقسوة المتطلقة ، قلق ، ملحاح ، متكبر الى أقصى الحدود ، وهى صفات تنفر منه ذوى الإحساس وفاقديه على السواء ؛ وهو وفى إلى أقصى حدود الوفاء ، وهو وفاء واضح ، وهذا يؤدى بالضرورة إلى أن يكون صداقات قليلة . وهو يبدو بالنسبة للكثيرين مرهفا إلى أقصى حد ، وبالنسبة للآخرين فهو ليس إلا جعجاعا ثرثارا ؛ وكونه حادا عنيفا إلى هذا الحد يجعله غير ملتزم بأى شئ .»[١٧]

وهذا الوصف لجيمى بورتر مبهم إلى أقصى حد ، ويمكن تكييفه لأى شخصية أخرى ، أما شخصية جيمى الحقيقية فلا تتكشف إلا من خلال المسرحية .

ويحاول أوسبورن أن يقدّم لنا جيمى بورتر كشخصية ثورية منذ بداية المسرحية ، ولكنه يفشل فى ذلك ؛ إذ يبدو جيمى محافظا ، بل ورجعيا فى بعض الأحيان ، خلال المسرحية .[١٨] حقا إنه يهاجم المؤسسات الاجتماعية السائدة بطريقة ساخرة ، ومع ذلك فإن هجومه سوقى ويفتقد العمق والأصالة . فهو مثلا يسخر من أسقف بروملى لأنه ـ حسب ماجاء بإحدى الجرائد ـ يوجه نداء مؤثرا جدا إلى جميع المسيحيين يدعوهم فيه إلى عمل كل ما فى وسعهم للإسهام فى صناعة القنبلة الهيدروجينية .»[١٦] وهذه الفكرة سطحية ومصطنعة إلى أقصى حد ، فرجال الدين بعامة لايمكن أن يروجوا مثل هذه الأفكار . وإذا كانت هناك أقلية ضئيلة تؤمن بمثل هذه الآراء فإن الأغلبية لايمكن أن تفعل ذلك ؛ بل إن الذين يؤمنون بمثل هذه الآراء لن تواتيهم الجرأة على الترويج لها علنا .

وقد يظهر هجومه على «العصر الأمريكى» عدم رضائه عن الفوضى



الاجتماعية السائدة بصورة أوضح : «ولكن يجب أن أقول إنه لكئيب جدا أن نعيش فى العصر الأمريكى ... إلا إذا كنا أمريكيين طبعا . ولعل كل أطفالنا سيكونون أمريكيين .»[19] ومع ذلك ، فإن هجومه سطحى ولايتعمق أسباب هذا «العصر الأمريكى» . إنه مجرد هجوم ساذج ، مثل الكلام الذى نسمعه من أجدادنا عندما يتحسرون على الماضى ويودون عودة هذا الماضى لأنهم لا يستطيعون تحمل الاتجاهات التقدمية للأجيال الصاعدة . تلك الاتجاهات التى «يستوردها» الشباب من الدول التى هى أكثر تقدما . وجيمى نفسه مقتنع بهذه الحقيقة ، فهو يقول : «لابد لى أن أعترف بذلك ، وأعتقد أنى أستطيع أن أدرك ما شعر به أبوها عندما عاد من الهند بعد كل هذه السنوات . إن جنود الكتيبة الإدواردية القديمة يجعلون عالمهم الصغير المحدود يبدو جذابا إلى حد كبير ... الفطائر المصنوعة منزليا ، ولعبة الكروكيت ، والأفكار البراقة ، والملابس الرسمية اللامعة .... نفس الصورة دائما : فصل الصيف ، الأيام المشمسة الطويلة ، مجلدات الشعر الصغيرة ، الملابس البيضاء المنشاة ، رائحة النشاء .. يالها من صورة رومانسية برغم أنها خيالية طبعا ! فلا بد أنها قد أمطرت أحيانا ، ومع ذلك حتى أنا أتحسر على تلك الأيام إلى حد ما ، سواء أكانت خيالية أم لا ... إذا كان المرء لايتخيل عالما خاصا به ، فإنه يسعد بشعوره بالتحسر لزوال عالم شخص آخر .»[20]

والكولونيل ردفيرن ـ والد أليسون ذو الستين عاما ـ رجل أنيق ضخم ، ولأنه قد مكث مدة أربعين عاما فى الجيش ، فقد اعتاد أن يأمر وأن يطاع . ولكنه الآن بعد أن أحيل إلى المعاش قد فقد كل سلطاته ووجد نفسه مجرد مواطن عادى . ولقد رحل عن إنجلترا فى مارس ١٩١٤ ليتولى قيادة جيش المهراجا ، وبقى بالهند حتى سنة ١٩٤٧ ، لم يزر طوال هذه المدة وطنه إلا خلال أجازات قصيرة . لقد أصبحت إنجلترا التى تركها شيئا مختلفا تماما عندما عاد ، ولذلك فهو يهرب من الواقع إلى أحلامه لأنه لايستطيع أن يواجه الحقيقة . ثم إن فقدانه لسلطته يدفعه إلى محاولة معرفة ما يعتقده الآخرون فيه ؛ وعندما تقول له أليسون رأى جيمى ـ «يا لوالدك المسكين ! إنه لايعدو أن يكون نباتا جافا لايزال باقيا فى البرارى منذ العصر الإدواردى ، لايستطيع أن يفهم لماذا لاتسطع الشمس كما كانت تفعل» ـ يشعر بالمهانة ، ولكنه يعلم فى قرارة نفسه أنها الحقيقة . ولذلك فهو لايعلق إلا بقوله : «لماذا كتب عليك أن تقابلى هذا الشاب !»[21]

ولكن إذا كان جيمى قد نجح فى تحليل شخصية الكولونيل ردفيرن فإن تحليله للأحداث السياسية سطحى إلى حد كبير . «إننا نستورد طعامنا من باريس وسياستنا من موسكو وأخلاقياتنا من بور سعيد .»[19] وهذه العبارة قد دفعت غالبية النقاد الذين يفتقرون إلى الخلفية الاقتصادية ـ الاجتماعية إلى الوقوع فى الخطأ ، فاعتقدوا أنه كان يتكلم عن أزمتى سنة ١٩٥٦ الخطيرتين . يقول **جون راسل تيلور** فى كتابه **جون أوسبورن ـ انظر إلى الماضى فى غضب** : «سنة ١٩٥٦ ، السنة التى أخرجت فيها مسرحية **انظر إلى الماضى فى غضب** ، كانت حافلة بالأسباب المثيرة للانفعال أو الإحباط ، حسبما ينظر إليها الإنسان . ففى المجر ، ثار الشعب ضد الحكومة الشيوعية التى فرضها الروس وقمعت روسيا التمرد بالطريقة الإمبريالية التقليدية ، أى بإرسال الدبابات ، فى حين أخذ العالم يشاهد ولايفعل شيئا . وفى البحر الأبيض المتوسط أعلنت الحكومة المصرية أنها ستستولى على قناة السويس التى كانت حتى ذلك الوقت تملكها وتديرها المصالح الأنجلو ـ فرنسية . وفى محاولة غريبة لإحياء دبلوماسية البوارج التى كانت سائدة فى القرن التاسع عشر ، أرسلت بريطانيا وفرنسا قواتها لحماية مصالحها فى منطقة السويس . والنتيجة أنه بعد أن احتلت هذه القوات منطقة القناة وجدت نفسها وحيدة دون مساندة عالمية ، فاضطرت إلى تسليم الأراضى التى احتلتها إلى الأمم المتحدة التى أعادتها إلى مصر . لم تثبت المغامرة كلها إلا أن أيام هذه التحركات الإمبريالية المظهرية قد ولت ، وأن بريطانيا لابد لها من أن تقبل مقعدا فى المؤخرة فيما يختص بالمشاكل العالمية ... كل هذه الأحداث أسهمت فى خلق المناخ الذى ظهرت فيه مسرحية **انظر إلى الماضى فى غضب** لأول مرة وهكذا بنت نجاحها تدريجيا .»[22] فإذا تركنا جانبا تحليل تيلور للأزمتين العالميتين ، لأنه أقرب إلى أن يعكس وجهة نظره بوصفه مواطنا بريطانيا منه إلى أن يناقش الحقائق بطريقة علمية موضوعية[23] ، فإننا نصل إلى نتيجة حتمية ألا وهى أنه ينسى أن مسرحية **انظر إلى الماضى فى غضب** أخرجت فى ٨ مايو سنة ١٩٥٦ ، فى

حين أن الاعتداء الثلاثى على مصر ، والقضاء على التمرد فى المجر ، قد حدثا فى أكتوبر ـ نوفمبر من تلك السنة[٢٤] . وهذا يعنى أن المسرحية كتبت وأخرجت ونالت نجاحا قبل حوادث مصر والمجر . أما بالنسبة لكلام **أوسبورن** فلعله كان يتبع طريقة **برنارد شو** فى السخرية من الإنجليز[٢٥] ، فالأرستوقراطية فى العالم كله تستورد «الأطباق الفرنسية» وتعتقد أن «الطعام الفرنسى» يفوق أى طعام آخر . وأيضا فقد أثرت السياسة السوفياتية طوال الخمسينيات ـ فترة الحرب الباردة ـ على أوروبا إلى حد كبير . أما بالنسبة «لاستيراد أخلاقياتنا من بور سعيد» ، فلعله يشير إلى جلاء القوات البريطانية من بور سعيد حسب اتفاقية الجلاء التى وقعت سنة ١٩٥٤ ؛ وكان الجلاء على وشك الانتهاء عندما أخرجت المسرحية لأول مرة . وكون رجعية جيمى بورتر ليست مجرد مزاج طارىء بل نتيجة لاقتناع عميق يبدو بوضوح تام فى تفكيره الفردى . فالأنا تلعب دورا هاما فى حياته وأعتقد أن كون الفردية هى القيمة الأساسية للطبقات الوسطى لا تحتاج إلى المناقشة . حقا إن شعارات التهجم على الطبقات الوسطى تتناثر خلال المسرحية ، ومع ذلك فإننا نجد جيمى متأثرا تماما بقيم الطبقات الوسطى طوال المسرحية ؛ وهجومه لا يتخطى الإطار العام لهذه القيم .

وقد حاول بعض النقاد أن يبينوا رفضه لقيم الطبقة الوسطى عن طريق إبراز أنه ـ برغم تخرجه من الجامعة ـ كان يقيم كشكا لبيع الحلوى . «إنه متخرج من الجامعة ، ومع ذلك يرفض أن يقوم بعمل يتناسب مع درجته العلمية ، ويقيم كشكا لبيع الحلوى .»[٢٦] ومن المؤكد أن هؤلاء النقاد أمناء مع أنفسهم إلى أقصى حد وهم يقولون ذلك ، ولكنهم يتناسون أن إقامة كشك لبيع الحلوى ـ من الناحية الاقتصادية ـ عملية تجارية فردية ، مثلها فى ذلك مثل إقامة «مخازن ضخمة» أو أى مؤسسة اقتصادية أخرى . ثم إن جيمى يستغل كليف تماما مثلما يستغل أى رأسمالى آخر عماله وموظفيه . وعلى الرغم من أن **أوسبورن** لا يعطينا أية فكرة عن العلاقة بين جيمى وكليف فى كشك الحلوى ، فإننا نستطيع أن نتصور ما كان يحدث هناك مما كان يحدث فى المنزل ، فهو لا يفتأ يلقى بأوامره على كليف طوال الوقت قائلا : «يمكنك أن تعمل لنا بعض الشاى» ، «اعمل بعض الشاى» ، «ضع الغلاية على النار .»[٢٧] ... الخ . ويشعر الكولونيل ردفيرن بالدهشة لأن جيمى قد اختار هذا العمل : «يبدو لى أنه من غير المألوف لشاب أن يقوم بهذا العمل دون الأعمال الأخرى . لقد كنت دائما أعتقد أنه يمتاز بذكاء خاص .»[٢٨] ولكن الكولونيل ردفيرن يتكلم هنا كرجل ينتمى إلى أرقى طبقات المجتمع . تلك الطبقات التى تنظر إلى جميع الأعمال الاقتصادية الصغيرة كأعمال محطة من قدر الإنسان ، وهذا يبدو بوضوح تام عندما ترد أليسون التى ترعرعت فى الهند المستعمرة بعدم اكتراث قائلة : «أوه ... لقد حاول أعمالا كثيرة ... الصحافة . الإعلانات . بل توزيع المكانس الكهربائية .»[٢٨]

ويعتبر جيمى الملكية الخاصة شيئا مقدسا :

جيمى : على أى حال ، إنها جريدتى (يخطف الجريدة)
كليف : أوه ! لا تكن دنيئا !

جيمى : الثمن تسع بنسات ، ويمكنك أن تحصل عليها من موزع الجرائد .[٢٩]

وبعد قليل يقول له : «إنك تجلس على مقعدى .»[٣٠]

ويدفعه هذا الإيمان إلى الإحساس بالمرارة عندما ترحل أليسون ، إذ يشعر عندئذ أنه قد حرم من شىء يمتلكه وليس لأن «مثله قد أضيرت» .[٣١] إلا أن تتعلق بإيمانه بتفوق الرجل ، وأن النساء مجرد شىء يمتلكه الرجل .

حقا إن جيمى بورتر لا يقبل الظروف الاجتماعية السائدة فى مجتمعنا المعاصر ، ولكنه لا يستطيع أن يفهم أو يحلل جذور أو أسباب هذه الظروف الاجتماعية أو أسبابها . إنه مجرد حقد دون هدف أو مبدأ ، حقد تولد من المآسى التى مر بها . وهو يجد نفسه فى فراغ . ولذلك يحطم نفسه ويحطم أقرب الناس إليه.وهو يعترف أنه ـ فى رأيه ـ «لا توجد أهداف ذات قيمة ... فإذا جاءت الحرب وقتلنا جميعا ، فلن يكون ذلك من أجل معتقدات عظيمة عفى عليها الزمن . بل سيكون ذلك من أجل لا شىء ، سيكون ذلك شائنا ودون هدف كما لو كنا نجرى أمام سيارة .»[٣٢]

وهو يهرب من حقائق عصره إلى الماضى ، فتقول هيلينا : «لا يوجد مكان لأمثاله فى عالمنا الحديث ، سواء فى الجنس أو السياسة أو أى شىء آخر ... لذلك فهو عابث إلى هذا الحد ، وأحيانا عندما أستمع إليه وهو يتكلم أشعر بأنه يعتقد أنه لا يزال يعيش فى أوج الثورة الفرنسية . أى فى الزمن الذى يجب حقا أن يوجد فيه . إنه لا يدرى أين هو أو إلى أين يذهب ، إنه لن يعمل شيئا ولن يصل إلى شىء» ، وتجيب أليسون : «أعتقد أنه يمثل ما يمكن أن يتمى إلى العصر الفكتورى الصميم .»[٣٣]

ويقابل جيمى بورتر هذا فتاة أرستقراطية ـ هى أليسون ـ فى إحدى الحفلات ، ويحاول أن يتزوجها ، على الرغم من معارضة أهلها ورفضهم لهذا الزواج .

وعندما تقابل أليسون لأول مرة فى المسرحية ، يكون ذلك بعد زواجها من جيمى ، وهى تظهر عندئذ منحنية على لوح الكي وبجانبها كوم من الملابس . ويصفها **أوسبورن** فى التعليمات المسرحية بأنها سيدة شابة «طويلة ، ممشوقة القوام ، سمراء ، تبرز عظام وجهها فى رقة ، لها عينان واسعتان عميقتان ، وهى تصبح أكثر جمالا مما هى فى الواقع فى حضور زميليها الخشنين .»[٣٤]

وهكذا نجد أن أول فكرة تطرأ لنا عن أليسون هى أنها تقوم بكل الأعمال المنزلية بدون مساعدة ، حتى إن إعطاء السجاير لزميليها كان من المهام الموكلة إليها ، يقول كليف : «أريد سيجارة» ، فتناوله أليسون اللفافة ، ولا تتغير هذه الفكرة طوال المسرحية .

ولكن أليسون لا تقوم بهذه الأعمال المنزلية بطريقة آلية بحتة . بل نلاحظ أنها تصدر عن شعور بالأمومة وهى تؤديها ، فعندما يلوم جيمى صديقه كليف بعنف لأنه أتلف بنطلونه الجديد ، نجد أليسون تعاتبه بطريقة حانية : «أنت شقى يا كليف ... لقد أصبح منظر بنطلونك مريعا» ، وعندما يقول كليف بطريقته الساذجة : «وماذا أفعل الآن .

ياجميلتى ؟ » تجيب قائلة : « من الأحسن أن تخلعه ... سأقوم بكيه ، والمكواة ما تزال ساخنة . »[٣٥]

ولكن أليسون التى تتصرف بمثل هذه الطريقة الحانية مع الكبار تجد نفسها مجبرة على أن تحمل كل شىء حتى لا تحمل . « لقد كان هذا الموضوع مستبعدا ... أيمكن أن يحدث حمل فى هذا المكان ، ودون مال ... أوه ! ... وكل شىء . »[٣٦] ومع ذلك . فبعد ثلاث سنوات من الحياة الزوجية . تقع فى المحظور . فتصاب بالرعب ولا تجرؤ على إخبار زوجها لأنه يمتعض من الفكرة ذاتها ، وتشعر بالحيرة والأسى .

كليف : هل .. هل ... ؟

أليسون ... فات الوقت للتغلب على هذا الموقف ؟ لست متأكدة بعد ... ربما لا ... إذا لم يكن الوقت قد فات فلن تكون هناك أية مشكلة ... أليس كذلك ؟

كليف : وإذا كان الوقت قد فات ؟ لماذا لا تقولين له الحقيقة الآن ؟ على كل حال فهو يحبك .. إنك لا تحتاجين إلىّ لأنبهك إلى ذلك .

أليسون : ألا تفهم ؟ سيشك فى دوافعى منذ البداية ... إنه لا يتوقف عن القول لنفسه إنى أعرف كم هو حساس ، فقد نقضى الليلة بسلام ... بل قد ننام معا ، ولكن فيما بعد ، نقضى الليل كله مستيقظين ، منتظرين بخوف بزوغ الفجر من خلال النافذة الصغيرة . وفى الصباح سيشعر بأنه قد خدع كما لو كنت أحاول قتله أبشع قتلة . سيراقبنى وأنا أزداد حجما كل يوم ، ولن أجرؤ على النظر إليه .

كليف : قد يكون عليك أن تواجهى الموقف ياجميلتى ![٣٦]

ولكن أليسون لم تتح لها فرصة « مواجهة الموقف » ؛ إذ تصل صديقتها هيلينا شارلز ، وينقلب البيت إلى ميدان قتال . فهيلينا بقيمها التقليدية لا تستطيع أن تقبل معاملة جيمى لأليسون فترسل إلى والد أليسون تطلب منه الحضور لأخذ ابنته ، فى حين تحث أليسون على الرحيل . وتفعل أليسون ما تحثها هيلينا على عمله ، ولكن تعلقها بجيمى يبقى قويا كما هو . وبعد شهور قليلة تشعر أليسون أنها لا تستطيع الابتعاد عن جيمى أكثر من ذلك فتعود إليه محطمة وترتمى تحت قدميه . لقد كانت صورته لا تفارقها وهى بعيدة عنه . وهى تقول لهيلينا : « لقد ذهبت إلى السينما فى الأسبوع الماضى ، وكان هناك عجوز يدخن (نوع التبغ الذى يدخنه جيمى) على بعد بضعة صفوف أمامى فقمت وجلست خلفه تماما »[٣٧]

كيف رضيت أليسون ـ الفتاة الأرستقراطية ـ أن تتزوج رجلا مثل جيمى بورتر ؟ ... تعطينا أليسون فكرة واضحة عن مقابلتها الأولى مع جيمى : « لقد قابلته فى حفل ... كنت عندئذ فى الحادية والعشرين من عمرى . كان الرجال الموجودون هناك ينظرون إليه كما لو كانوا لا يثقون به ، أما النساء ، فقد كنّ جميعا مصممات على إظهار احتقارهن لهذا المخلوق العجيب . ولكن لم تكن بينهن من تعرف كيف تتصرف معه ... لقد قال لى إنه أتى إلى الحفل على دراجته ، وكان الشحم يغطى سترة السهرة ... لقد كان اليوم جميلا مشرقا ، فأمضى يومه فى الشمس . كان كل شىء حوله يبدو وكأنه يحترق ، كان وجهه مضيئا وأطراف شعره تلمع وكأنها على وشك أن تقفز من رأسه ، وكانت عيناه الزرقاوان معبأتين بالشمس ... كان يبدو صغيرا وضعيفا برغم خطوط الإرهاق المحيطة بفمه ... كنت أعلم أنى آخذ على عاتقى أكثر مما كنت أستطيع أن أتحمل ، ولكن لم يكن أمامى سبيل للاختيار ... حسنا ! ارتفع نباح الشجاعة والدهشة من العائلة ، وكان لذلك أثره ... سواء رضوا أم لم يرضوا ، فقد كان واضحا أنه يحبنى ... وحسم هذا الموقف ... لقد صمم على الزواج بى ، وحاولوا هم كل شىء ممكن لمنع هذا الزواج . »[٣٨]

لقد شعر كلا الشابين بجاذبية شديدة نحو الآخر وقررا الزواج على الرغم من اعتراض أهلها . وخوفا من أن تستطيع عائلتها منع مسجل العقود المحلى من إتمام الزواج ، قررا أن يتزوجا فى الكنيسة .

ولكن الزواج فى الكنيسة يتعارض مع المظهر الذى يحاول جيمى أن يبدو فيه . لذلك نجده يقص هذه الحادثة ـ دون أن يطلب أحد منه ذلك ـ وهو يحاول تبرير تصرفه : « كانت آخر مرة دخلت فيها الكنيسة هى يوم تزوجت .. أعتقد أن هذا سيدهشكم ... أليس كذلك ؟ كان ذلك بسبب الظروف التى أحاطت بنا ، هكذا ببساطة . كنا على عجل ... أتفهمين ! ... نعم ! كنا حقا على عجل ، تحدونا شهوة عارمة للمجزرة ! حسنا ... لقد كان مسجل العقود المحلى صديقا شخصيا لوالدها ، وكنا نعلم أنه لن يتأخر فى إبلاغه النبأ . ولذلك كان علينا أن نبحث عن قس محلى لا توجد بينه وبين عائلتها معرفة وثيقة »[٣٩] ومع ذلك لم يكن لهذا العمل فائدة ؛ إذ إنه عندما وصل كليف ووكيله إلى الكنيسة ، كانت عائلة أليسون قد سبقته إلى هناك .

ولم يكن زواج جيمى وأليسون مبنيا على الحب ، على الرغم من أن أسبورن يحاول أن يقنعنا منذ بداية المسرحية بأنهما كانا متحابين ، كما أنه لم يكن مبنيا على التفاهم المتبادل ، بل كان مبنيا على الانجذاب الجنسى ورغبة جيمى الشديدة فى تسلق السلم الاجتماعى . ولذلك كان الزواج محكوما عليه بالفشل .

وقد حاول بعض النقاد تفسير زواج جيمى وأليسون على أنه « جزء من معركته ضد الطبقات العليا »[٤٠] اعتمادا على مغامرات هيو وجيمى وهما يفرضان نفسيهما على أقارب أليسون وأصدقائها . ولكن أيمكننا حقا اعتبار هذه « الدعوات المفروضة » على أقارب أليسون وأصدقائها معركة ضد الطبقات الراقية ؟ ... من المناسب قبل أن نحاول الإجابة عن هذا السؤال وتحليل هذه الدعوات المفروضة أن نحلل شخصية تانر ، زميل جيمى فى هذه « الغزوات » .

كان هيوتانر صديق جيمى منذ الطفولة ، ويبدو أن هيو وأمه كان لهما تأثير عظيم على جيمى ؛ إذ كان جيمى فخورا جدا بهما . وعندما تزوج جاءا إليه فى ليلة زفافه . وفى هذه الليلة نفسها وضحت لأليسون طبيعة هيو السادية المتوحشة : « أخذ هيو يزداد وقاحة ... وهو يمتاز بموهبة فذة لذلك »[٤١] . وهى عندما تقارن هيو بجيمى تقول : « كانت أمى دائما تقول عن جيمى إنه قد بلغ أقصى درجات القسوة ، ولكنها لم تقابل هيو ... إنه يستحق الجائزة الأولى للقسوة دون منازع . »[٤١]

أما بالنسبة للغزوات ، فليس لدينا ما نعتمد عليه إلا كلمات أليسون : «لقد توصل الاثنان إلى اعتباري رهينة لديهما من هذه الأجزاء من المجتمع التي أعلنا الحرب عليها»[٤١] ، وبدءا يدعوان نفسيهما إلى بيوت أقارب أليسون وأصدقائها أو - بمعنى أصح - يغزوان هذه البيوت[٤٢] ، يأكلان ويشربان ويدخنان على حسابهم ؛ بل إنهما قد قاما في الواقع بعمليات ابتزاز - «إن (هيو) أخذ خمسة جنيهات من العجوز مان توين في إحدى المرات»[٤٢] . ولكن أليسون ، التي تعطينا هذه الصورة الحية للغزوات ، وتعلن : «كان هيو يعربد ويمرح في دور المتوحش» ،[٤٢] لا تلبث أن تعطينا فكرة أخرى عن هيو ؛ لقد حاول «إغراء فتاة في مقتبل العمر مرة عند آل أركسدم .»[٤٣]

وهكذا يتضح لنا أن هذه الغزوات لم تكن جزءا من الصراع ضد الطبقات الراقية ، بل نوعا من التخويف والابتزاز لإقحام نفسيهما في الوسط الراقي . لم يكن الهدف من هذه الغزوات مجرد إجبار عائلة أليسون على تقبل جيمي بل أيضا إجبار أصدقاء أليسون على تقبل هيو كزوج لإحدى بناتهم . كان هيو عندئذ يحاول أن يتبع المثال الذي ضربه له جيمي ويتزوج من إحدى فتيات الطبقات الراقية لكي يتسلق السلم الاجتماعي هو أيضا . ولكنه يفشل في إغواء الفتاة الصغيرة النضرة الوجه ، ويطردان معا من الوسط الراقي . ولذلك قرر هيو أن ينتقم لنفسه فأخذ يحارب نيجل - شقيق أليسون - خلال الانتخابات ، محاربا اجتماعاته السياسية بالاشتراك مع أصدقائه . ولكن عندما انتهت الانتخابات ، اتضح لهيو أن «رعاع المرأة أليسون» قد عادوا إلى الحكم ، فشعر باليأس ، وقرر أن يرحل عن إنجلترا . وهذا اليأس والأساليب التي اتبعها في تخريب اجتماعات نيجل السياسية بمساعدة أصدقائه الرعاع تبين بوضوح أنه لم يكن ثوريا في يوم من الأيام ؛ إذ إن هذه الوسائل وسائل فاشية . ويمكن إثبات ذلك اعتمادا على اقتناعه بأن هجوما فرديا على مرشح فرد يمكن أن يؤدي إلى انهيار النظام الاجتماعي بأكمله .

وعندئذ بدأ الصراع بين هيو وجيمي يتخذ شكلا أكثر حدة ؛ فقد رفض جيمي أن يرحل عن إنجلترا واتهم هيو بالاستسلام . لقد كان جيمي ووالدة هيو يريدانه أن يثابر حتى ينجح في تحقيق هدفه ، ولكن هيو ما لبث أن رحل ، برغم توسلات والدته وصديقه ، اللذين شعرا أنهما مسئولان عن رحيله . وهما لكي يتغلبا على شعورهما بالذنب ، توصلا إلى اعتبار أليسون سبب رحيله .

وهكذا يتضح لنا أن الفكرة القائلة إن زواج جيمي وأليسون جزء من صراع جيمي ضد الطبقات الراقية فكرة لا معقولة ومصطنعة .

أما بالنسبة للانجذاب الجنسي فقد كان جيمي يؤمن بالجنس والجنس فقط ، برغم أنه كان يحاول أن يغلف هذا الإيمان بأنواع مختلفة من المثل والعواطف . فهو يؤمن أن مهمة زوجته الوحيدة هي إرضاء رغباته الجنسية ؛ فهو يقول : «لاتكاد تمر لحظة أقضيها دون أن أنظر إليك وأرغب فيك»[٤٤] ، وبعد دقائق يدور هذا الحوار بين جيمي وأليسون :

أليسون : ماذا تود أن تفعل ؟ أتود أن تشرب ؟

جيمي : أنت تعرفين ماأريده الآن !

أليسون : حسنا ! عليك الانتظار حتى يحين الوقت المناسب .

جيمي : لايوجد شيء اسمه الوقت المناسب .[٤٤] [وهو إذ يفخر بمغامراته النسائية أمام زوجته وأصدقائه ، يستبد به شعوره بقدرته الجنسية إلى حد أنه لا يستطيع أن يدرك ما إذا كان الذين يستمعون اليه أو يعلقون على غرامياته يتكلمون بصدق أو يسخرون منه] .

أليسون : أوه ! استيقظ ياعزيزي ! لقد سمعت عن مادلين بما فيه الكفاية ؛ فقد كانت عشيقته . ألا تتذكر ذلك !؟ ... عندما كان في الرابعة عشرة .. أم هل كان ذلك عندما كنت في الثالثة عشر ؟

جيمي : الثامنة عشرة .

أليسون : إنه مدين لها بكل شيء .

كليف : إني لا أستطيع أن أميز بين كل نسائك هذه .. أهي تلك المرأة التي كانت أكبر منك بعدد لا يحصى من السنين ؟

جيمي : عشر سنوات .[٤٥]

ومع ذلك ، فمن الواضح أن مباهاته بمقدرته الجنسية ليست سوى وسيلة لإخفاء خوف داخلي من أن يكون غير قادر جنسيا . فعندما يلاحظ التفاهم العميق بين كليف وأليسون يقول : «حقا ... أعني ذلك . إني لا أستطيع أن أركز وأنتما تقفان هكذا أمامي»[٤٦] .

ولكن ، رغم أن الجنس يلعب هذا الدور المهم في حياته ، فهو ليس مستعدا لأن يتقبل نتائج اتصالاته الجنسية . إن أليسون تحاول جهدها ألا تحمل منه ولكن يحدث المحظور على الرغم منها ، فيمنعها الخوف من أن تخبره بالحقيقة .

أما عن تسلق السلم الاجتماعي ، فقد كان جيمي قد نجح في الارتفاع بنفسه ثقافيا . ولكنه دائما يشعر بأنه أدنى اجتماعيا من زملائه في الجامعة . ولذلك فهو يحاول أن يتزوج أليسون لكي يسمو بنفسه اجتماعيا واقتصاديا .

ويبدو شعوره بالنقص بوضوح تام عندما يهرب من المجتمع ويحبس نفسه في برجه العاجي ، حيث يمكنه أن يثبت - داخل الجدران الأربعة - تفوقه الثقافي على الذين يعيشون معه . وهو يود أن يثبت تفوقه الثقافي على كليف فيقول : «إن أمثالي لايزدادون وزنا ... لقد حاولت أن أقول لك ذلك من قبل . إننا نحرق كل شيء ... والآن اصمت . لأني أريد أن أقرأ»[٤٧] .

ويبدو هذا الاستعلاء الثقافي بمزيد من الوضوح عندما يبدأ في التهجم على صديقه كليف مذكرا إياه بجهله :

جيمي : حتى التعليقات الأدبية في الجرائد تبدو شبيهة بتعليقات الأسبوع الماضي . كتب مختلفة ونفس التعليقات .. أقرأت هذا التعليق ؟

كليف : ليس بعد .

جيمي : لقد قرأت ثلاثة أعمدة كاملة عن الرواية الإنجليزية وقد كتب الناقد نصف التعليق باللغة الفرنسية ... أتجعلك جرائد الأحد

تشعر بجهلك ؟

كليف لا أظن ذلك .

جيمى : حسنا ... إنك جاهل .. لست إلا مجرد فلاح ...[٤٧]

ويستمر جيمى فى تهجمه على كليف على نفس النمط : «لماذا تهتم ؟ إنك لن تفهم كلمة واحدة منه »[١٥] . «إنك جاهل جدا »[٢٧] ... الخ . وحتى زوجته لاتستطيع التهرب من هذا الاستعلاء الثقافى : «لم تطرأ على ذهنها فكرة منذ سنين »[٢٧] . و «هل قرأت مقالة بريستلى هذا الأسبوع ؟ لماذا بالله أحمل نفسى عبء السؤال ؟ لست أدرى ... إنى أعرف جيدا أنك لم تقرأيها . ترى لماذا أصرف كل أسبوع تسعة بنسات على هذه الجريدة الملعونة ؟ لأحد يقرؤها إلا أنا ... لا أحد يريد أن يهتم ... لأحد يريد أن يستيقظ من كسله اللذيذ »[٢٠] . وهو يكلمهم أيضا عن يوليسيس وكامبوديا ، ووردزورث وأخته ، وشيلى وجودوين ، وميلتون وشكسبير ... الخ[٤٨] .

ويفشل جيمى فى الارتقاء اجتماعيا واقتصاديا عن طريق الزواج ؛ إذ ترفض عائلة أليسون أن تقبله . وتجبر والدة أليسون ابنتها على «التوقيع على تنازل عن كل ماتمتلكه (لأمها) كوديعة عندما تتأكد أن ابنتها ستتزوج جيمى »[٤٢] .

لقد شعر جيمى بخيبة أمل عظيمة . ولكنه ــ لكى يحافظ على كبريائه وكرامته ــ يحاول أن يخفى شعوره الحقيقى ويغلف خيبة أمله فى حقد طبق .

ولكن مهما حاول جيمى من جهد مستميت أن يخفى خيبة أمله . كان لابد لخيبة أمله هذه أن تنعكس بصور مختلفة . تقول أليسون وهى تقص ذكرياتها عن ليلة زفافها : «بعد أن تزوجنا ــ أنا وجيمى ــ لم يكن لدينا مال . كان لدينا ثمانية جنيهات ونصف جنيه بالضبط . ولم يكن لنا بيت نأوى إليه . بل إن جيمى لم يكن له عمل . كان قد تخرج من الجامعة منذ عام تقريبا ... على كل فقد ذهبنا إلى شقة هيو لنعيش معه . كانت هذه الشقة تقع فوق مخزن نجى بويلار . حسنا ! هناك وجدت نفسى ليلة زفاف . لقد أقمنا حفلا صغيرا بمناسبة الزفاف ، وحاولنا ثلاثتنا أن نسكر ببعض النبيذ الرخيص الذى أتينا به ... ومع الشرب ازداد هيو وقاحة ، فى حين أخذ جيمى يزداد أسى ، وجلست أنا أستمع إلى حديثهما وأنا أشعر وأبدو كالعبيطة . فلأول مرة فى حياتى كنت قد انقطعت تماما عن الناس الذين عرفتهم دائما : عائلتى وأصدقائى والجميع . كنت قد أحرقت قواربى . »[٤٩]

ولم تلبث خيبة أمل جيمى أن تحولت إلى سوقية وقسوة . حقا إنه لا يلجأ إلى العنف مع أليسون . ولكن كلماته أكثر إيلاما من اللطمات ، إلى حد أنها تصرخ قائلة : «إذا لم يتوقف سأفقد عقلى . »[٥٠]

ولم تكن زوجته فقط هى ضحية سوقيته الشاذة ، بل كانت أمها أيضا من ضحاياه . لم يكن جيمى يستطيع أن ينسى أن أمها هى التى جاهدت بشدة لمنع زواجه من ابنتها ، وأنها عندما فشلت فى ذلك أجبرت ابنتها على توقيع إقرار بوضع ممتلكاتها كافة وديعة لدى أمها ، فحرمته بذلك من فرصة التسلق اقتصاديا واجتماعيا[٥١] ، وهو يهاجمها فى عنف وشراسة : «لقد حبستها أمها فى قلعتهم ذات الحجرات الثمانى المخصصة للنوم ... أليس كذلك ؟ ليس هناك حدود لما قد تفعله هذه الأم المتوسطة العمر فى حربها الصليبية المقدسة ضد الأوغاد أمثالى ... كنت أعلم أنها ــ لكى تحمى صغيرتها البريئة الساذجة ــ لن تتردد فى أن تغش وتكذب وتشاكس وتبتز ... وعندما واجهت تهديدا من ناحيتى (شاب بلا أصل ولا مال ، بل يفتقر حتى إلى المظهر الأنيق) ، أخذت تخور كأننى الخرتيت عندما يأتيها المخاص فتبعث الرعب فى كل خرتيت ذكر على بعد أميال . فيكرس نفسه للعزوبية . وقد تبدو أمها الآن مترهلة إلى حد ما . ولكن لاتتركوا هذه التهمة ذات المظهر المهذب تخدعكم ... إنها صاحبة مثل ليالى مواخير بومباى . وخشنة كذراع بحار ... هذه اللبؤة العجوز يجب أن تموت ! ... لقد قلت إنها لبؤة عجوز ويجب أن تموت ! ياإلهى ! ستحتاج الديدان التى ستنهش جسدها يوما ما إلى جرعة قوية من الأملاح ! أوه ... ستتعرضين لمغص شديد ياديدانى الصغيرة ! إن أم أليسون فى طريقها إليكم ! ... إنها ستمر فى الطريق المحتوم بأصدقائى تاركة رهطا من الديدان اللاهثة فى طلب الملينات ... ومن الملينات إلى المطهر . » .[٥٢]

وليست زوجته وأمها الضحيتين الوحيدتين لسوقيته وقسوته كما كان الأمر عند بداية زواجهما . فقد أصبح كليف ــ الذى كان يعتبره صديقه الوحيد ــ ضحية لسوقيته الشاذة أيضا . فعندما يركله كليف من وراء الجريدة طالبا منه أن يتوقف عن مضايقة أليسون ، يثور قائلا : «افعل ذلك مرة أخرى أيها الوغد الآتى من ويلز وسأشد أذنيك ! »[٥] وهو تهديد ينفذه فيما بعد .[٥٣] وعندما تطلب أليسون من كليف أن يخلع سرواله لكى تضغط عليه بالمكواة يقول : «نعم ! هيا ! اخلع بنطلونك لكى أركل مقعدتك . »[١٣]

أما بالنسبة لهيلينا ، فهو يهدد باستخدام القوة البدنية معها ، ولكنها أعقل من أن تدفعه إلى هذا الحد :

هيلينا : إذا اقتربت أكثر من ذلك سأصفعك على وجهك .

جيمى : أرجو ألا تخطئى فتعتقدى للحظة واحدة أنى جنتلمان .

هيلينا : ليس من المحتمل أن أفعل ذلك .

جيمى لست من خريجى المدارس العامة الأرستوقراطية لكى أتشبع بالوساوس عن ضرب البنات . إنك لو صفعت وجهى سأمسح بك الأرض .

هيلينا : من المحتمل جدا أن تفعل ذلك ... يبدو عليك حقا أنك من هذا النوع من الرجال .

جيمى أتراهنينى أنى حقا من هذا النوع ... أنا من النوع الذى يكره العنف البدنى ، ولكنى إذا وجدت امرأة تحاول أن تعتمد على ماتعتقد أنه من الشهامة ألا أضربها فتستعمل قبضتها الصغيرة الهشة ، فإنى أرد عليها فى عنف .[٥٤]

وترتكز سوقية جيمى وقسوته على عدم قدرته على منافسة معارف أليسون من الناحيتين الاقتصادية والاجتماعية ؛ ولذلك فهو يحاول أن يثبت تفوقه لأليسون كرجل ، كذكر . وهذا هو السبب الذى يجعله يحط من قدر المرأة كلما استطاع .

فقد علق مرة على خطاب كتبته فتاة مراهقة إلى محرر إحدى الجرائد تسأل فيه المحرر عما «إذا كان صديقها سيفقد احترامه لها إذا أعطته مايريد» قائلا «نبؤة غبية !»[55] ولم يكن غريبا على جيمى أن يبدى مثل هذا الرأى ؛ فقد كان يسخر من زوجته لأنه وجدها عذراء : «لقد غضب كثيرا لذلك كما لو كنت قد خدعته بطريقة غريبة .. ويبدو أنه كان يظن أن امرأة لم يقربها رجل ستدنسه»[56]

والمرأة بالنسبة له ليست إنسانا . إنها مجرد أداة للعملية الجنسية . وهذا يبدو بوضوح فى هجومه العنيف على المرأة حينما لاتكون مجرد «أنثى» بل كائنا إنسانيا أو اجتماعيا : «ألم تلاحظوا قط كم تهوى المرأة الصخب ؟ ... الطريقة التى تطأ بها الأرض بمجرد السير عليها ؟ أراقبتموها وهى جالسة على منضدة الزينة وهى تسقط أسلحتها وتثير ضجة بعلب الطلاء والفراجين وأصابع الشفاه ؟ ... عندما ترى امرأة أمام مرآة تخدعها ستدرك فورا أنها نمط ممتاز من الجزار»[57] و«استأجرت ذات مرة شقة تحت سكن فتاتين ... لقد كنت أسمع كل مايفعله هاتان اللبؤتان طوال الليل والنهار ... كانت أتفه الأعمال اليومية المألوفة عملية غزو منتظمة ضد إحساساتك .. بدأت بالتوسل إليهما ثم وصل بى الأمر أن كنت أقف على السلم وأصرخ فيهما بأقذع الشتائم التى يوحى بها إلىَّ عقلى ... ولكن دون جدوى ... لاشىء كان يؤثر فيهما .. كانت مجرد زيارة لدورة المياة تبدو فى ضجيجها كعملية حصار تتم فى العصور الوسطى ... أوه ... لقد انتصرتا علىَّ فى النهاية ؛ وأجبرت على الرحيل ، وأعتقد أنهما لا تزالان تمارسان هوايتهما ، أو لعلهما قد تزوجتا الآن وراحتا تدفعان بعض المساكين إلى الجنون بصفق المكواة وأدوات الطهى على الأرض ... الطريقة الأنثوية الخالدة لإثارة الضجة .»[58]

ويبدو أن جيمى بورتر ينسى أنه بجانب الأقلية الضئيلة التى يمكن أن نصنفها تحت هذا الوصف هناك مئات الملايين من النساء فى جميع أنحاء العالم لسن «جزارات» ، ومناضد الزينة الخاصة بهن أقل وضوحا من مناضد الزينة الخاصة برجال كثيرين من نفس الطبقات الاجتماعية التى تضم هؤلاء النسوة . كذلك يبدو أنه ينسى أن الرجل هو الذى يصنع هذه الوسائل ويشجع المرأة على استعمالها . أما بالنسبة للتسرع والتهور والهرج ، فهى صفات مشتركة بين عدد كبير من أعضاء الجنسين ؛ فجيمى نفسه يعزف الموسيقى بصوت عال ، ويلقى بالأشياء أرضا ويحطم «لوح الكى» ــ محدثا بذلك حروقا فى ذراع أليسون بتهوره ــ وهو يعارك كليف .

ولا يحاول جيمى طوال المسرحية أن يسيطر على زوجته فقط ، بل أن يحرمها من كل تفكير حر ؛ فهو لا يستطيع أن يقبل كون زوجته إنساناً له كيان مستقل ؛ إنه لا يريدها أن تقبل أفكاره وآراءه دون مناقشة فقط ، بل يريدها أن تقتنع بها تماما حتى لو كانت هذه الأفكار والآراء محطة لأقرب الناس إليها مثل أبيها وأمها وأصدقائها ومعارفها ... الخ ، وهو يحاول أن يقنعها بآرائه بتكرارها عليها مرات ومرات ، وعندما كانت تشعر أنها لا تستطيع أن تتحمل أكثر من ذلك كانت تتوسل إليه قائلة : «جيمى أرجوك ، لا داعى لهذا الكلام» ، فيعلق قائلا : «لا تظنوا أنى أستطيع إثارتها ، لا يمكننى أن أفعل شيئا لإثارتها حتى لو سقطت ميتا .»[59]

وكان من الممكن أن تسير حياتها الزوجية بطريقة ما لولا وصول هيلينا شارلز ؛ يقول كليف : «إنى لا أشعر نحوك كما يفعل جيمى . ولكنى لست معك تماما ... ومنذ أتيت إلى هنا أصبح كل شىء أسوأ مما كان فى أى وقت مضى .»[9]

«هذه اللبؤة !»[30] ... هكذا يقدم جيمى بورتر هيلينا شارلز إلينا . فعندما يأتى كليف ليقول لأليسون إن صديقة لها تنتظرها على التليفون ، وإن اسمها هو «هيلينا ...» ، لا يعلق جيمى إلا بهاتين الكلمتين .

وقد حضرت هيلينا شارلز ــ صديقة أليسون ــ إلى المدينة الإقليمية التى يعيش فيها جيمى وأليسون لأن الفرقة المسرحية التى تعمل بها قد أتت إلى هذه المدينة لتقدم بعض العروض المسرحية لمدة أسبوع بمسرح الهيبودروم . وبما أنها لم تتمكن من إيجاد مسكن لها . فقد اتصلت بأليسون تليفونيا لهذا الغرض . فأخبرتها أليسون بوجود حجرة خالية بمنزل مسز درورى حيث يسكنون .

ويثور جيمى ، الذى يعتبر هيلينا واحدة من «أعدائه الطبيعيين» ، لأنه خائف من أن تحرض هيلينا زوجته على معارضته . وهو يسخر من أليسون قائلا : «لماذا لم تدعيها للنزول هنا معنا ؟» . ويشعر فى نفس الوقت أن البيت سوف يصبح ميدان قتال خلال الفترة التى ستمكثها به ، فيستمر قائلا : «أقلت لها أن تحضر معها درعها ؛ إنها سوف تحتاج إليه !»[60]

ويبدأ الصراع بين جيمى بأخلاقياته المتحررة وهيلينا بقيمها الأخلاقية المحددة منذ أول دقيقة تطأ فيها قدماها المنزل : «لقد تصرفت هكذا منذ أن وصلت .»[61] ويصل هذا الصراع إلى أوجه خلال أيام قليلة عندما تقنع هيلينا أليسون بأن ترافقها إلى الكنيسة ؛ إذ يعتبر جيمى موافقة أليسون على ذلك خيانة له ، ويحاول أن يقنع أليسون بعدم الذهاب : «أتنقادين لهذه القديسة المتخفية فى ملابس مصنوعة فى محلات كريستيان ديور ؟ سأقول لك حقيقتها ببساطة ... ! إنها بقرة ... ولم أكن لأهتم كثيرا بكونها بقرة ، ولكن يبدو أنها أصبحت بقرة مقدسة .»[62]

وتفعل هيلينا بالضبط ماشعر جيمى أنها سوف تفعله . ترسل هيلينا برقية إلى والد أليسون تطلب منه الحضور لأخذ ابنته ، وتقنع أليسون بأن تترك بيتها وزوجها ... وهنا تصل حبكة المسرحية إلى أوجها ، فوالدة هيو تحتضر وهى تود أن ترى جيمى وهى على فراش الموت فيقرر أن يرحل فوراً ، ولكن أليسون ترفض مرافقته لأنها قررت أن تترك البيت . وعندما يعود جيمى ويكتشف رحيل أليسون ينفجر قائلا : «لقد أمضيت إحدى عشرة ساعة وأنا أراقب شخصا أحبه جداً وهو يعانى سكرات الموت .. كانت وحيدة ، وكنت الشخص الوحيد الموجود بجانبها ، وعندما أمشى وراء نعشها يوم الخميس القادم سأكون وحيدا مرة أخرى ، لأن هذه اللبؤة لن تعنى حتى بإرسال باقة من الزهور ... إنى أعلم ذلك .»[63]

وكان للموت مثل هذا التأثير العظيم على جيمي ، لأنه كان يذكره بوفاة والده ، وهي تجربة لم يكن ليستطيع أن ينساها : «لقد ظللت طوال اثني عشر شهرا أراقب أبي وهو يعاني سكرات الموت ... كنت عندئذ في العاشرة من عمري ، وكان قد عاد لتوه من الحرب في إسبانيا ، حيث كان بعض السادة الذين يخافون الله قد أحالوه إلى حطام . لم يكن ليعيش طويلا ... كان الجميع يعلمون ذلك ، حتى أنا ، ولكني مع ذلك كنت الوحيد الذي يهتم به ... كانت العائلة تشعر بالارتباك والضيق . أما أمي فلم تكن تفكر ... كانت أمي تحاول دائما أن ترتبط برجل قد اختار الجانب الخاسر في كل شيء ... كانت أمي تحاول دائما أن ترتبط بالأقلية على أن تكون هذه الأقلية هي الأقلية الأرستوقراطية ... كنا جميعا ننتظر موته ، وكانت العائلة ترسل له شيكا أول كل شهر ، راجية أن يدبر به أموره بهدوء دون إثارة مشاكل ... وكانت أمي تعنى به دون أن تشكو ، وكان هذا هو كل ماتفعله من أجله ... ربما كانت ترثى له .. وأعتقد أنها كانت فعلا قادرة على ذلك ، ولكني كنت الوحيد الذي يهتم به ! ... وكنت في كل مرة أجلس فيها على حافة الفراش لأستمع إليه وهو يتحدث أو يقرأ أحاول مغالبة دموعي ... وفي نهاية اثني عشر شهرا كنت محنكا ... لم يكن هناك من يصغي إلى هذا الرجل المحموم الفاشل إلا صبي ، صغير مذعور ... كنت أقضي الساعة تلو الأخرى في حجرة نومه الصغيرة ، أستمع إليه وهو يتكلم ليصب البقية الباقية من حياته في أذني صبي صغير مشدوه ولايكاد يعي نصف ماكان يقال له ، وكان كل مايحس به هو الشعور باليأس والمرارة ، وبرائحة الموت المريرة .»[٦٤]

وبينما كان جيمي بجوار والدة هيو ، كان الكولونيل رد فيرن يستعد للرحيل مع ابنته ، وعندئذ فاجأتهم هيلينا بالاعتذار عن السفر معهم :

هيلينا : آسفة ... أخشى أنني لن أستطيع مصاحبتكما الليلة .

أليسون : ألن تأتي معنا .

هيلينا : كنت أود ذلك ولكني في الواقع مرتبطة بموعد عمل غدا في برمنجهام . لقد أرسلوا لي نص مسرحية ... إنه موعد مهم ولا أريد أن تفوتني هذه الفرصة ... لذلك يبدو أني لابد أن أمكث هنا الليلة .[٦٥]

ويرحل الجميع قبل وصول جيمي ، هيلينا فقط هي التي وجدت الشجاعة الكافية لتبقى ، هيلينا فقط هي التي أبدت استعدادها للبقاء لتخبره برحيل أليسون .

وقبل أن ترحل أليسون يسألها كليف : «ألا تنتظرينه ؟»

أليسون : كلا ياكليف .

كليف : ومن سيخبره ؟

هيلينا : أنا أستطيع أن أخبره ... إذا كنت هنا عند عودته .[٦٦]

وترحل أليسون ويرحل والدها ويخرج كليف قبل وصول جيمي ، وعندما يقابلونه في طريقهم فإنهم يتهربون منه : «كاد هذا النجس العجوز أن يصدمني بسيارته ! حقا لو كان قد صدمني لكان هذا من سخرية القدر ! ولعله من السخرية أيضا أن تكون زوجتي بالسيارة ! زوجتي بالسيارة ؟ ! .. ماذا حدث لهم جميعا ؟ لقد كاد كليف يصطدم بي وهو يهرع خارجا . ولكنه اندفع بعيدا متظاهرا أنه لم يرني ... أأنت الوحيدة التي لا تخشين البقاء ؟ »[٦٧]

وتناوله هيلينا الخطاب الذي كتبته له أليسون ، فيقرؤه بصوت عال بعد أن يتهم هيلينا بكتابته لها : «عزيزي ... لا بد أن أرحل ... لا أظن أنك ستفهمني ولكن حاول . أرجوك ! إني في حاجة ملحة إلى الهدوء . وأنا ـ في هذه اللحظة ـ على استعداد أن أضحي بأي شيء من أجل هذا . لست أدري ماذا سيكون مصيرنا ، وأعلم أنك ستشعر بالتعاسة والمرارة . ولكن حاول أن تكون صبورا معي . وسأكون دائما في حاجة ملحة إليك وإلى حبك ـ أليسون .»[٦٧] .

يثور جيمي إذ يكون للخطاب تأثير عنيف عليه . فيسب أليسون ويهدد هيلينا ، ولكن هذه لا تلبث أن تخبره بهدوء عن الطفل ، متوقعة رد فعل ما ، ولكنها تصاب بخيبة أمل :

هيلينا حسنا ! ألا يعني هذا شيئا ؟ حتى بالنسبة إليك ؟

جيمي : حسنا ! نعم ! ... إني مندهش ... إني أعترف لك بذلك ... ولكن قولي لي ... أكنت تتوقعين مني أن أتخاذل وأسقط على ركبتي من وخز الضمير ! ... اسمعي ... سأخبرك بشيء مهم إذا توقفت عن نفث حكمتك الأنثوية في ، أنا لاأعبأ بشيء ... أنا لايهمني إذا كانت ستنجب طفلا ... ولايهمني إذا ولد هذا الطفل برأسين ! هل أثير اشمئزازك ! حسنا ! هيا ! اصفعيني على وجهي ... حسنا ! لقد انتهى الاستعراض ... والآن اتركيني واخرجي من هنا أيتها العذراء الشريرة .[٦٨]

وعندئذ يظهر رد فعل هيلينا ... لقد احتفظت بهدوئها طوال المناقشة ، لقد تقبلت سبابه وتهديداته ، ولكنها الآن تشعر ـ عندما يسميها «عذراء» ـ بأن الأنثى في داخلها قد أهينت . ولذا كان رد فعلها مفاجئا وعنيفا : فهي «تصفعه على وجهه بوحشية .[٦٨] وقبل أن يدرك ماحدث تقبله بعنف وتجذبه أرضا بجانبها .»[٦٩]

وعندما ترفع الستار عن الفصل الثالث ، يتكرر نفس منظر الحياة العائلية الذي رأيناه في الفصل الأول بتغيير واحد فقط : إن المرأة التي تنحني على لوحة الكي ليست أليسون بل هيلينا . لقد احتلت هيلينا مكان أليسون ليس كزوجة لجيمي ولكن كعشيقته . لقد نجحت في إبعاد أليسون واحتلت مكانها في حجرة جيمي وفي سرير جيمي منذ تلك الليلة التي اقتنعت فيها أليسون بأن ترحل مع أبيها . وبقيت هي هناك كعشيقة لجيمي لعدة شهور حتى فوجئت في يوم من الأيام بأليسون أمامها .

وعندئذ فقط تشعر هيلينا أن تصرفها خطأ ـ «لاأزال أؤمن بالخطأ والصواب»[٧٠] ـ وتقرر الرحيل ... أما جيمي الذي كان قد عبر منذ دقائق قليلة عن حبه لهيلينا ـ «سنشعر بالبهجة والفرح والمرح وسنتبادل نظرات الهيام والشبق في ملهى «بلدرز آرمز» ، ثم نعود هنا حيث أبادلك الغرام بشكل يجعلك تنسين الدنيا وما عليها»[٧١] ـ فينساها تماما عندما تعود أليسون . وهو يحاول أن يبدو باردا وغير مهتم ، ولكن

دون فائدة ، إن الجاذبية الجنسية بينهما أقوى من كل شيء ، إنها أقوى من أن تسمح لعلاقة جيمى بهيلينا أن تبعده عنها ، وأقوى من أن تسمح لقيم أليسون أن تحررها من قبضته . إن أليسون التى تعود مريضة ومحطمة بعد أن تخلصت من طفلها تقول : « لقد فقدت طفلى ... إنها مجرد حقيقة .. ليس هناك محاكمة أو عقاب »[٧٢] . وهى تسقط عند قدمى جيمى ليستأنفا حياتهما الزوجية مرة أخرى حسب قيم جيمى : إنه السيد الوحيد فى حين أن أليسون ليست إلا مجرد أداة للذة الجنسية : « سيجمعنا سويا كهف الدب وجحر السنجاب ، وسنعيش على الشهد والبندق ... أكداس وأكداس من البندق ... وسنشدو بالأغانى التى تعبر عما فى أعماقنا ... عن الأشجار الدافئة والكهوف المستكنة . وعن النوم تحت أشعة الشمس . وستبقين عينيك الواسعتين مركزتين على فرائى . وتساعدينى فى تقليم مخالبى لأنى نوع خسيس حقير من الدببة . وسأجعلك تحافظين على ذلك الذيل الأملس الناعم ليبقى متألقا كما هو . ذلك لأنك سنجاب جميل جدا . ولكنك سنجاب غبى . ولذلك يجب أن نكون حذرين . فهناك فخاخ فولاذية لاترحم منصوبة فى كل مكان ، تنتظر الحيوانات الصغيرة الأليفة عندما تصاب بالشقاوة والشيطنة . »[٧٣]

هكذا يتضح لنا أن جيمى لم يكن ليستطيع أن يعيش فى سلام مع أليسون إلا إذا نجح فى جذبها إلى الوحل معه . فهو ليس ثائرا ولا مثاليا ... بل إن ما يدفعه إلى مهاجمة أليسون وعائلتها وأقربائها وأصدقائها ومعارفها هو مجرد حقد طبقى . ومن المؤكد أنه لو كانت عائلة أليسون قد قبلته زوجا لابنتها لبذل جهده للاندماج فى وسطهم الاجتماعى الراقى ، ولكبت بؤسه المبكر ، ولأصبح « رجلا محترما » . حتى الكولونيل ردفيرن ـ والد أليسون ـ يعترف بأن رفضهم قبوله قد يكون سبب ما حدث . « أخشى أن أقول إنى أشعر أنه كان على حق إلى حد ما »[٧٤] وهو يؤمن أنه وزوجته وأليسون لم يكونوا « فوق مستوى العتاب »[٧٤] .

إن مسرحية انظر إلى الماضى فى غضب ، التى أثارت كل هذه الزوبعة عندما أخرجت لأول مرة ، مجرد مسرحية تقليدية عادية عند إخضاعها للتحليل العميق . إن العنوان المثير والشعارات الصاخبة التى تهاجم الطبقات الحاكمة والدين والسياسة وقيم الطبقات الوسطى ... الخ . لم تكن إلا كليشيهات دون مضمون أو معنى . إنها مسرحية جيدة الصنع وتقليدية إلى أقصى حد ، فالحركة المسرحية تنمو حسب الطريقة التقليدية ـ حسب هرم فرايتاج ـ ببداية وأوج وحل ، يتخللها التوتر الانفعالى الذى يزداد أو ينخفض حسب التطور المنطقى للأحداث .

والشخصيات التى يقدمها لنا أوسبورن فى مسرحيته غير مقنعة ، إنها مجموعة من الشخصيات الشاذة المنقطعة عن العالم الخارجى ، وهى تعيش بعيدا عن مشاكل الحياة اليومية ، حابسة نفسها فى برجها العاجى . وتبدو هذه الشخصيات منذ اللحظة الأولى التى تبدأ فيها المسرحية مجرد دمى وجدت فى المسرحية لتأكيد شخصية جيمى بورتر .

حتى اللغة لا تعبر عن الوسط الاجتماعى الذى يعيش فيه أبطال المسرحية ، بل هى سوقية إلى أقصى الحدود ، وتفتقد الرمزية التى أصبحت ضرورية وأساسية فى الدراما الحديثة لتمكن الكاتب المسرحى من نقل الأفكار والمثل الجديدة .

حاول بعض النقاد ـ بعد أن فشلوا فى اكتشاف جديد فى الشكل ـ أن يركزوا على أن المضمون فى مسرحية **انظر إلى الماضى فى غضب** هو الذى « ينفصل تماما عن التقاليد القديمة »[٧٥] . وأن **أوسبورن** من « الواقعيين الاشتراكيين . »[٧٦] ومن الواضح أن هذه الفكرة مصطنعة إلى أقصى حد ، فالمسرحية تذكرنا بدراما ما قبل « شو » . عندما كانت الثيمات الأساسية للمسرحيات تستمد من أقسام البوليس والمحاكم الشرعية . لقد اكتشف تشيكوف وإبسن منذ سنين طويلة ـ قبل أن يولد أوسبورن ـ أن المضمون الجديد يحتاج إلى شكل جديد[٧٧] .

أما عن كون **أوسبورن** من « الواقعيين الاشتراكيين » فأوسبورن نفسه لم يعتقد فى يوم من الأيام أنه كذلك ، فقد سأله جون فريمان فى حديث تليفزيونى قائلا : « ألديك أى تصور فى مخيلتك عن المجتمع العادل بشرط ألا يكون تصورك مجردا ؟ هل تنظر حولك فى العالم وتكتشف فيه أى نظام اجتماعى يتوافق مع تصورك الشخصى ؟ » وأجاب أسبورن : « حسنا ! أعنى ... ! إنى أستطيع أن أتصور برنامجا سياسيا قد أؤيده . ولكنى أعنى أنى لا أعتبر نفسى ناقدا اجتماعيا . ولست كذلك »[٧٨]

وهكذا يتضح لنا أن « مسرح الغضب » ـ مثله فى ذلك مثل « مسرح اللامعقول » ـ ليس جديدا وليس ثوريا ، إنه مجرد نوع من الاحتجاج الطفولى ، ضد الظروف الاجتماعية السائدة . أما « الغضب » الذى يرافق هذا الاحتجاج فإنه سريعا ما يختفى عندما تكتشف الطبقات الحاكمة فيه وسيلة جديدة لتهدئة غضب الطبقات الكادحة . فتتقبل المؤلف كصدى ثقافى جديد لقيمها وعندئذ يختفى « مسرح الغضب » . ممهدا الطريق للدراما التقليدية التى تعالج الثيمات المهلهلة وتدور فى الكباريهات .

• هوامش

(١) Osborne, J.: Tom Jones (London, 1964), Paper Jaket.

(٢) لقد تأثرت أنا نفسى إلى حد بعيد برأى كينيث تينان ، فى كتابى ، **مقدمة للدراما** ، وهو مؤلف كتبته بالاشتراك مع الدكتور عبد الله عبد الحافظ متولى ونشر سنة ١٩٥٨ ، كتبت أقول : « الثامن من مايو سنة ١٩٥٦ تاريخ يجب أن يذكر فى الدراما الحديثة ، إنه اليوم الذى أخرجت فيه مسرحية جون أسبورن **انظر إلى الماضى فى غضب** لأول مرة » .

Metwalli, A. A; and Andrawis, N. F.: Introduction to Drama (Cairo, n. d.), p. 98.

(٣) Chiari, J.: Landmarks of Contemporary Drama (London, 1965), p. 209.

(٤) Wager, W. (Ed): The Playwrights Speak (London, 1969), p. 75.

(٥) يقول ماندر فى تحليله لمسرحية أرنولد ويسكر **جذور** : « وما هو أكثر من ذلك هو أن ويسكر يستطيع أن يجعل جمهوره يضحك بينما لا يستطيع المستر أوسبورن فى مسرحيته **انظر إلى الماضى فى غضب** ذلك » .

Mander, J.: The Writer and Commitment (London, 1961), p. 200.

(٦) Styan, J. L.: The Dark Comedy (Cambridge, 1968), p. 106.

(٧) يبدو بوضوح أن جون أوسبورن يعرف جيدا مسرحية شو ؛ وذلك عندما يجعل كليف يذكر شخصية مارشبانكس .

Osborne, J.: Look Back in Anger (London, 1968), p. 18.

(٨) نفس المصدر ص ١٠
(٩) نفس المصدر ص ٦٠ .
(١٠) نفس المصدر ص ٨٤ .
(١١) نفس المصدر ص ٨٥ .
(١٢) نفس المصدر ص ٨٣ .
(١٣) نفس المصدر ص ١٦ .
(١٤) نفس المصدر ص ٨٢ .
(١٥) نفس المصدر ص ١١ .
(١٦) نفس المصدر ص ١٣ .
(١٧) نفس المصدر ص ٩ – ١٠ .
(١٨) من المهم أن نلاحظ أن أحد النقاد – أ . أ . دايسون – يعتبر جيمى بورتر شابا مثاليا متحولا حساسا «يثور ضد شرور الإنسان» .

The Critical Quarterly I, IV.; Dayson, A. E.: Look Back in Anger, p. 318

(١٩) Osborne, J.: Look Back in Anger, P. 17

(٢٠) نفس المصدر ص ١٥ .
(٢١) نفس المصدر ص ٦٦ – ٦٧ .

(٢٢) Taylor, John Russel (Ed.): John Osborne - Look Back in Anger; A Casebook (London, 1968), p. 14

(٢٣) رغم أننا لانود مناقشة تحليلات جون راسل تيلور للأزمتين العالميتين العظيمتين إلا أننا يجب أن ننبه القارئ إلى أنه عندما يتكلم عن أزمة قناة السويس يتجاهل دور إسرائيل فى العدوان . وذلك برغم أن موشى ديان فى «قصة حياتى» قد كرس فصلين كاملين (ص ١٥١ – ١٩٤) . ليثبت أن فرنسا وبريطانيا قد تآمرتا مع إسرائيل على غزو مصر . وتعترف جولدا مائير فى «حياتى» أنه كانت هناك مؤامرة ولكنها لا تذكر التفاصيل بأكملها ، على نحو يتعارض مع الحقائق التاريخية ، فالقوات المعتدية لم تستطع التقدم بعد احتلال بور سعيد .

Dayan, Moshe: Story of My Life (London, 1976).

Meir, Golda: My Life (London, 1975).

(٢٤) Forman, J. D.: Communism (New York, 1973), p. 55

(٢٥) ارجع إلى مسرحيات شو :

Arms and the Man, Man of Destiny, You Never Can Tell ... etc.

(٢٦) Azmy, I.: Estrangement in the Plays of John Osborne (Cairo, n. d.), p. 12.

(٢٧) Osborne, J.: Look Back in Anger, p. 12.

(٢٨) نفس المصدر ص ٦٤ .
(٢٩) نفس المصدر ص ٢٣ .
(٣٠) نفس المصدر ص ٣٥ .

(٣١) Azmy, I.: Estrangement in the Plays of John Osborne. P. 19.

(٣٢) Osborne, J.: Look Back in Anger, p. 84-85.

(٣٣) نفس المصدر ص ٩٠ .
(٣٤) نفس المصدر ص ١٠ .
(٣٥) نفس المصدر ص ١٦ – ١٧ .
(٣٦) نفس المصدر ص ٢٩ .
(٣٧) نفس المصدر ص ٨٧ .
(٣٨) نفس المصدر ص ٤٥ .
(٣٩) نفس المصدر ص ٤٠ .

(٤٠) Azmy, I.: Estrangement in the Plays of John Osborne, p. 15-16.

(٤١) Osborne, J.: Look Back in Anger, p. 43.

(٤٢) نفس المصدر ص ٤٤ .
(٤٣) نفس المصدر ص ٤٥ .
(٤٤) نفس المصدر ص ٣٣ .
(٤٥) نفس المصدر ص ١٨ .
(٤٦) نفس المصدر ص ٣١ .
(٤٧) نفس المصدر ص ١٠ – ١١ .
(٤٨) نفس المصدر ص ١٩ ، ٥٠ ، ٥٤ ، ٦٧ ، ٧٧ ، ٧٨ .
(٤٩) نفس المصدر ص ٤٢ – ٤٣ .
(٥٠) نفس المصدر ص ٢٢ .
(٥١) تظهر نفس الفكرة فى مسرحية إبسن البطة البرية حيث يتهم جريجرز والده بأنه لم ينس أبدا أنه اعتقد أن أمه غنية واكتشف بعد الزواج أنها لا تملك شيئا .

Ibsen, H.: The Wild Duck; ed. N. F. Andrawis (Cairo, 1970), p. 127.

(٥٢) Osborne, J.: Look Back in Anger, p. 51-53.

(٥٣) نفس المصدر ص ٢٠ .
(٥٤) نفس المصدر ص ٥٦ – ٥٧ .
(٥٥) نفس المصدر ص ١٢ – ١٣ .
(٥٦) نفس المصدر ص ٣٠ .
(٥٧) نفس المصدر ص ٢٤ .
(٥٨) نفس المصدر ص ٢٥ .
(٥٩) نفس المصدر ص ١٩ .
(٦٠) نفس المصدر ص ٧٧ .
(٦١) نفس المصدر ص ٥٦ .
(٦٢) نفس المصدر ص ٥٥ .
(٦٣) نفس المصدر ص ٧٣ .
(٦٤) نفس المصدر ص ٥٧ – ٥٨ .
(٦٥) نفس المصدر ص ٦٩ .
(٦٦) نفس المصدر ص ٧٠ .
(٦٧) نفس المصدر ص ٧٢ .
(٦٨) نفس المصدر ص ٧٣ .
(٦٩) نفس المصدر ص ٧٤ .
(٧٠) نفس المصدر ص ١٩ (يكرر أوسبورن هنا ما كان شو قد قاله منذ سنوات عديدة ؛ فى مسرحية الماجور بربرا . يقول ستيفن أثناء مناقشة مع والده : «إنى أعرف الفرق بين الصواب والخطأ») .

Shaw, G. B.: Major Barbara (Edinburgh, 1954).

(٧١) نفس المصدر ص ٨٦ .
(٧٢) نفس المصدر ص ٩١ (تأثير التطور الخلاق – فلسفة برنارد شو – واضح جدا ، وأوسبورن هنا يكرر أفكار شو التى عرضها فى مسرحية الساذج فى الجزر غير المتوقعة

Shaw, G. B.: The Simpleton of the Unexpected Isles, The Six and the Millionairess (London, 1949), p. 67-69).

(٧٣) نفس المصدر ص ٦٩ .
(٧٤) نفس المصدر ص ٦٥ .

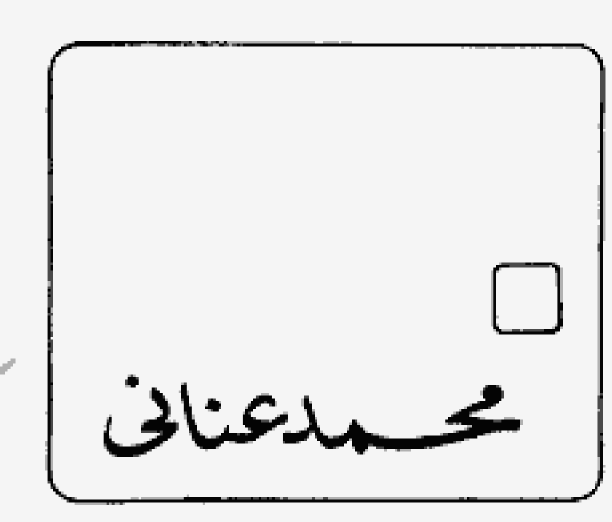
(٧٥) Azmy, I.: Estrangement in the Plays of John Osborne, p. 11.

(٧٦) نفس المصدر ص ٧ .
(٧٧) ارجع إلى تحليل لمسرحيتى البطة البرية والنورس لإبسن فى كتاب

Andrawis, N. F.: Studies in Drama (Cairo, n.d.).

(٧٨) Wager, W. (ED.): The Playwrights Speak, p. 84.)

مدخل إلى المسرح النفسى



المسرح النفسى (الدراما السيكلوجية) تيار حديث فى المسرح الغربى . وهو تيار لم تكتمل صورته بعد ، بل إنه ـ كما يقول (جون راسل تيلور) فى كتابه الموجة الجديدة (١٩٧٩) ـ مازال فى مرحلة التشكيل ، ومازالت ملامحه تمر بمرحلة التبلور التى لابد منها قبل أن يفرض نفسه على متذوق المسرح ودارسيه بوصفه تياراً أساسيا يقف إلى جانب تيار العبث أو الملحمية إلخ . وربما كانت تسمية « المسرح النفسى » تسمية غير دقيقة ؛ لأن كل عمل مسرحى ، بل كل عمل أدبى أو فنى ، يعتمد على « الحركة النفسية » فى المقام الأول ؛ ولكن التسمية لازمة للتفريق بينه وبين سائر الأعمال المسرحية التى تنتمى إلى الدراما الكلاسيكية بمفهوماتها المتعارف عليها ، من صراع وتطور وحدث ونهاية محتومة ؛ وأهم من ذلك كله التصور الثابت أو الصورة الثابتة للشخصية . وهذه هى نقطة الانطلاق التى لابد منها للتعريف بهذا اللون المسرحى الجديد .

بدأ وعى النقاد والكتاب بالتغيير الذى أحدثه علم النفس الحديث فى الأدب فى الفترة التى تلت الحرب العالمية الثانية . وقد حدد هذا الوعى كتاب الفيلسوف الإنجليزى الحديث (س . ا . م . جود) وعنوانه (**دليل إلى الفكر المعاصر**) ؛ فهو يخصص فصلا كاملا فى آخر الكتاب للحديث عن **غزو علم النفس للأدب** ، مركزا على الفرق بين مفهوم الشخصية عند كبار كتاب الواقعية فى القرن التاسع عشر ، ومفهوم الشخصية لدى الروائيين فى بداية القرن العشرين ، الذين تأثروا بمفهوم (**برجسون**) عن تيار الشعور أو تيار الوعى . وهو يحدد ذلك بقوله إن المفهوم القديم كان يعتمد على « الثبات » ، أى على أن للشخصية الإنسانية ملامح ثابتة ومحددة ، وأن القارئ يستطيع أن يتنبأ بما سوف تقوله أو تفعله بمجرد أن يراها أو يقرأ عنها (مهما كانت درجة تطور هذه الشخصية فى أعطاف الرواية أو المسرحية) . فالشخصيات التى خلقها كبار كتاب المسرح قديما ، ثم كبار كتاب الرواية فى القرن التاسع عشر ، شخصيات تكاد ـ لثباتها ووضوح ملامحها ـ أن تقف خارج حدود العمل الأدبى ؛ بل لقد اتجه بعض النقاد إلى مناقشة هذه الشخصيات وتحليلها كأنما هى نماذج بشرية حقيقية لها وجودها « التاريخى » ، مثلما فعل (ا . س . برادلى) ، الذى يناقش فى كتابه « **التراجيديا الشيكسبيرية** » كلا من الشخصيات الرئيسية (بل الثانوية كذلك) فى التراجيديات الأربع الكبيرة (**ماكبث وهاملت وعطيل والملك لير**) بوصفها « شخوصا » مستقلة . وربما احتجنا هنا إلى الوقوف لحظة عند تعريف « **الشخصية الفنية** » ، أى الشخصية التى يصورها الأدب للتفريق بينها وبين « الشخصية النفسية » ، أى الشخصية التى توجد فى الحياة الحقيقية من حولنا : إن الأدب يصور ملامح مميزة أو معالم نفسية أو خلقية أو فكرية ، يجمعها جميعاً تحت اسم محدد ، يصير علماً على هذه الشخصية . فالأديب يفترض أن البشر يشتركون فى صفات عامة لاتتطلب التصوير أو التخصيص ، ويفترض أنهم يختلفون فى صفات أخرى هى التى تتطلب التخصيص وتدعوه للاتكاء عليها . وليس معنى ذلك أننا لن نجد من بين البشر من يشترك مع « **هاملت** » مثلا فى استغراقه الفكرى أو نزوعه إلى التأمل ، ومن ثم للتردد ، وعدم اتخاذ قراره بالسرعة والحسم المطلوبين ؛ ولكن هذه الصفات هى التى يركز عليها شيكسبير لكى تصبح علماً على « **هاملت** » ، ولكى تميز بينه وبين الإنسان العادى ـ فى نظره ـ أى الإنسان الذى خلق ليعيش لاليفكر (**كما يقول نوفاليس**) **وسواء كانت الشخصية متطورة فى العمل الأدبى (أى تنمو وتتغير استجابة للموقف أو الحدث الدرامى الذى تشترك فى صنعه) ، أو كانت نمطية (بمعنى تصويرها لجانب ثابت من جوانب النفس البشرية لاتتطور فى العمل الأدبى) فإنها فى الحالتين لاتمثل إلا جانباً (أو عدة جوانب متجانسة أو متكاملة) من الشخصية الإنسانية التى توجد فى الحياة الحقيقية . ولذلك فإن محاولات الكتاب الواقعيين فى القرن التاسع عشر إضفاء صفات أخرى على هذه الصفات « المميزة » بغية الاقتراب من الواقع ، كانت تمثل فى الحقيقة محاولة للتقريب بين الصفات المميزة والصفات العامة التى يشترك فيها سائر**

البشر، وذلك حين تتيح للقارئ أو المشاهد أن يدرك إمكانية وجود التناقضات فيها وإمكانية وجود هذه الشخصيات من حوله ومن ثم إمكانية وجوده هو نفسه فى المواقف الدرامية التى يضع الكاتب فيها هذه الشخصيات.

أما فى بداية القرن العشرين فإن الكتاب قد ازداد وعيهم بمدى «الصنعة» فى هذا التصوير للشخصية الإنسانية، أو مدى مايفرضه الفنان من قيود فنية يجعل كل صورة للإنسان فى الأدب صورة زائفة إلى حد ما، وذلك ـ كما يقول (س. ا. م. چود) فى نفس الكتاب ـ نتيجة لمكتشفات علم النفس الحديث والدراسات الفلسفية التى تبين أنه ليس كياناً مستقلاً، وأن الحركة الباطنة له تؤكد أنه يتغير على الدوام، وأن محاولات «تثبيت» الشخصية فى الأدب تعين الفنان على تحقيق أهدافه فحسب وأهمها التركيز والبلورة)، ولكنها تخرج لنا شخصيات يصعب تصديقها والتعاطف معها.

وقد انعكست هذه البدايات لتغير مفهوم الشخصية فى كتابات رواد الرواية النفسية ـ رواية تيار الشعور ـ (جيمس جويس) و(ڤرچينيا وولف) ـ كما انعكست فى شعر رواد الشعر الحديث ـ (ت. س. إليوت) و(عزرا باوند) ـ بمعنى أن الشخصية فى كتاباتهم لاتتمتع بأى قدر من الثبات، بل هى تتغير على الدوام؛ وتصويرها يعتمد على مايدور فى داخل الذهن وفى داخل القلب. ومن ثم فإن أشعار إليوت مثلا تفترض الحركة الدائبة فى الفكر والإحساس، وتبتعد كل البعد عن الصور الثابتة التى كانت تخرج لنا من شعر أساطين القرن التاسع عشر، مثل «تنيسون» و«ماثيو أرنولد»، ومن قبلهم شعراء الحركة الرومانسية بطبيعة الحال.

ومع هذه البدايات فى فترة ماقبل الحرب الأولى، شاعت مفهومات جديدة أتى بها علم النفس الحديث منذ بدأ (فرويد) يتحدث عن العقل الباطن أو اللاشعور، بحيث شغل الناس فى أوربا وأمريكا إلى حدما فى فترة ما بين الحربين بالمفهومات الجديدة التى أخذت تزاحم المفهومات القديمة للنفس والعقل الخ. وقد ساعد على انتشار هذه المفهومات الجديدة اتساع نطاق العلم الطبيعى والإدراك الجديد لعملية الإبداع الأدبى؛ وهو الإدراك الذى شجع الاتجاه الجديد فى النقد، والذى يصر على تخليص العمل الأدبى من السمات النفسية لمبدعه، أى أنه يتمثل فى محاولة النظر إلى العمل الأدبى لا بوصفه وثيقة نفسية للكاتب، بل وثيقة للحالات النفسية لدى الشخصيات التى أبدعها فى داخل العمل المستقل، والتى تتغير من عمل إلى آخر بل من لحظة إلى أخرى فى داخل العمل نفسه.

ولكن هذه المفهومات لم تجد سبيلها إلى المسرح بالسهولة المتوقعة، نتيجة لانشغال الناس بالهزات الاجتماعية العنيفة التى صاحبت نشوب الحرب العالمية الثانية، والتى زلزلت أركان الأفكار المتوارثة من عصور الاستعمار وبناء الامبراطوريات فى القرون الخوالى. ولذلك فقد كان الاتجاه الجديد فى فترة مابعد الحرب اتجاها فكريا واجتماعيا بالدرجة الأولى، أخذ أحيانا صورة المسرح التقليدى، وأحيانا صورة المسرح الملحمى، وأحيانا أخرى صورة المسرح العبثى، ولكنه لم يقترب أبدا من المسرح النفسى إلا فى أواخر الستينيات ثم فى السبعينات. وليس معنى هذا أن التركيز على القضايا الاجتماعية أو الفكرية قد تضاءل أو تأثر بأى حال من الأحوال؛ ولكن هذه القضايا بدأت تتخذ صور حالات نفسية مصوغة فى قالب جديد من الاضطرابات العاطفية أو الوجدانية والذهنية التى تتخذ صور الأمراض المعروفة أحيانا، وصور التهرؤ النفسى الذى يصعب التعرف عليه إلا على أيدى علماء النفس المتخصصين أحيانا أخرى. وهذا هو الذى يشيع فى مسرح (هارولد بنتر) و(دافيد ستورى) على وجه الخصوص.

ويختلف المسرح النفسى عن المسرح التقليدى فى أنه ينقل الحدث إلى باطن الشخصيات، كما يختلف عنه اختلافاً أكبر فى أنه يجعل هذا الباطن عليلاً أو ـ إذا استخدمنا التعبير القديم ـ غير سوىّ. ولكن كيف يمكن للدراما أن تتشكل من هذه المادة الجديدة أو غير المألوفة؟ ينبغى أن نؤكد فى البداية أن الأدب العالمى حافل بالنماذج الحية لهذه المادة، ولكن عدم إدراكنا فى الماضى لمغناها جعلنا نضعها فى أطر أعم وأشمل وأبعد إلى حد كبير من الإطار النفسى المحدد ويكفى أن نذكر بعض روايات وقصص (ديستويفسكى) و(ستريندبرج) و(سيرڤانتيس)، بل ولابد أن نشير أيضاً إلى بعض ملامح الاضطرابات النفسية التى يمكن رصدها فى أعمال عالمية لاتوحى بها للوهلة الأولى ـ بما فى ذلك أبطال شيكسبير الذين ذكرناهم. وقريبا رأينا الممثلة البريطانية (جانيت سوزمان) تقوم بدور (أوفيليا) المخرج البريطانى النابة يدافع عن هذا المفهوم دفاعاً لا يمكن دحضه (مجلة المسرحيات والممثلون البريطانية ـ عدد يونيو ١٩٦٦). ولكن الإطار الدرامى لهذه الشخصيات المعتلة هو الذى يختلف إختلافاً بينا. وهذا هو ما أرجو أن يكتشف عنه تحليل مسرحية البيت لـ (دافيد ستورى) ومسرحية العزلة أو (الأرض الحرام) لـ (هارولد بنتر) ـ وقد نشرت المسرحيتان بالعربية فى كتاب مستقل عنوانه: ثلاثة نصوص من المسرح الإنجليزى المعاصر (مكتبة الأنجلو ـ ١٩٨٠).

وأول مظاهر البناء الدرامى الجديد فى المسرح النفسى هو انتفاء وجود حدث بالمعنى التقليدى. فماذا يعنى ذلك؟ الحدث بالمعنى التقليدى هو حدوث شىء أو وقوع فعل على المسرح، على مراحل متتابعة ومنطقية؛ أى مراحل تسير فى تطور خطّى (نسبة إلى الخط المستقيم) صعودا نحو ذروة معينة. وهذه الذروة فى المأساة تتلوها الفاجعة؛ وفى الملهاة يتلوها التصالح والفرح بعودة المياة إلى مجاريها وبالتوافق والهناء. وهذا الحدث أو الفعل ينبع بصورة حتمية من تكوين الشخصية كما يكشف عنها فى الوقت نفسه، بحيث تصبح ذروة الحدث هى أيضاً ذروة التكشف. أما فى المسرح النفسى فإن الحدث الباطن لا يسير فى إطار خطىّ نحو الذروة، ولكنه يدور فى أنصاف دوائر، تتكون كل منها من لحظة تقابل بين إحساس وإحساس، أو بين فكرة وفكرة، بحيث لانتقدم مع الحدث زمنيا، أى لانسير نحو نقطة زمنية محددة، بل ندور مع المشاعر والأفكار لنعود إلى نقطة البداية، ثم نسير ثانيا فى دورة جديدة لنعود مرة ثانية إلى نقطة البداية ثانيا وهكذا. وهذه الدوائر، أو أنصاف الدوائر، تتخذ عادة صورة الحركة المجهضة؛ إذ أن كل محاولة من جانب الشخصيات للتوصل إلى نقطة اتصال أو تواصل، يمكن

معها إنشاء علاقة من نوع ما ، يبدأ معها حدث من نوع ما ، تواجه بالإجهاض . ولنر كيف يستخدم **دافيد ستورى** فى هذا النمط من الحوار الدائرى موضوعات متكررة ، مثل الإشارة إلى السحاب والزوجة فى بداية مسرحية **البيت** ، فعندما يرتفع الستار نرى أمامنا على المسرح رجلين هما هارى وجاك ، وهما يعانيان من مرض نفسى غير محدد ، أو على الأقل لايفصح عنه المؤلف . ويبدو أنهما يعرفان أحدهما الآخر ، إذ ينادى كل منهما صاحبه ، ومن ثم يبدأ الحوار الذى نعرف أن جاك ، كان يعمل (قبل هذا المرض) بتوزيع الأغذية المعلبة فى محل للبيع بالجملة ، وأن هارى كان يعمل مهندس تدفئة ، ونعرف أيضا أنهما من أسر مشتتة وحسب . ويستمر الحوار بينهما على مستوى خارجى ، أى أنه يدور حول موضوعات عامة ، فإذا اقترب من الحياة الشخصية توقف نهائيا وانتقل فجأة وفى سرعة إلى موضوع آخر ، حتى **ينتهى المشهد الأول دون حدوث أى شىء بالمعنى المفهوم . ولكن هذا نفسه هو بمنزلة الحدث ، لأنه يفصح عن عجز الذهن الواعى لأى منهما على الخوض فى المأساة الشخصية الخاصة به . وهكذا فنحن نجد هذه الدورات أو الحلقات الحوارية التى تتكرر فى المسرحية :**

(أ)

جاك ــ (يشير إلى الصحيفة) حلوة .
هارى ــ قوى
جاك ــ مش معقول (يقرأ فى حماسة للحظة) معلهش .
هارى ــ (يهز رأسه) معلهش .
جاك ــ على رأيك .. لكن ..
هارى ــ شوف السحاب .. أشكال مختلفة .
جاك ــ أفندم ؟ (ينظر إلى السماء حيث يتطلع هارى)
هارى ــ شوف السحاب ماشى ازاى .
جاك ــ مش معقول .

والإشارة إلى السحاب تعد نقطة توقف يبدأ بعدها جاء فى الحديث ، حتى نصل مرة ثانية إلى نفس نقطة التوقف ، أى الإشارة الواضحة المباشرة إلى السحاب :

(ب)

جاك ــ كان عندى عم بيربى الخيل .
هارى ــ ياسلام .
جاك ــ وكنت بازوره وأنا صغير .
هارى ــ فى الريف ؟
جاك ــ مافيش زى الريف .. عارف ؟ الهوا النضيف .
هارى ــ السحاب . (يشير إلى السحاب)

وليس هارى فقط هو الذى يشير إلى السحب ، فالواضح أن المؤلف يمزج بين الحياة النفسية لكل منهما بصورة معقدة ــ

(جـ)

جاك ــ الموسيقيين أطوارهم غريبة جدا
هارى ــ طبعا .
جاك ــ مش ملاحظ إن أحسن الموسيقيين هم اللى شعرهم فلفل ؟
هارى ــ كده ؟
جاك ــ عمتى العانس ماتت طبعاً .
هارى ــ طبعاً .
جاك ــ فيه شوية سحب ..

وكذلك فلا تقتصر الإشارة إلى الزوجة ــ التى تمثل نقطة توقف مماثلة على واحد منها دون صاحبه ؛ فالحديث فى الدائرة التالية يبدأ بالزوجة ويحوله هارى بعيدا عنها فى سرعة وحسم :

(د)

هارى ــ مراتى كانت حتيجى النهارده الصبح .
جاك ــ صحيح ؟
هارى ــ لكن جالها صداع بسيط .. قالت أحسن بق .
جاك ــ ماتخرجش .. يعنى الواحد أحسن يحتاط .
هارى ــ أنا لما كنت فى الجيش ..
جاك ــ كنت فى الجيش صحيح ؟

ونحن لانفهم بطبيعة الحال مدلول هذه العبارات ، حتى نصل إلى نهاية المشهد الأول فندرك أن الإشارة إلى الزوجة لا أساس لها من الصحة ، وأن معظم مثل هذه الإشارات إما كاذبة أو أنها تمثل محاولات للهرب من الموضوعات الحساسة التى لايمكن لأى منهما أن يشير إليها صراحة . ولذلك فنحن لاندرك أن زوجة هارى قد هجرته إلا فى نهاية المشهد الأول ، وبعد حلقات حوارية تمثل موتيفات متكررة . ويمكننا أن نرصد الدائرة الكبيرة لهذه الموضوعات العامة ، وأن نحدد من تكرار هذه الموتيفات أهميتها النفسية لكل من الشخصين إذا تأملنا تتابع موضوعات الحوار التالية : **حالة الجو ــ الزوجة ــ نزلاء المصحة ــ الأقرباء ــ الريف ــ الزوجة ــ الجيش ــ الأقرباء ــ الحرب ــ الزوجة ــ الزهور ــ نزلاء المصحة ــ المدرسة ــ العمل بالدين ــ الرقص ــ المدرسة ــ الأسماء ــ الأقرباء ــ المشى ــ الحرب ــ الأقرباء ــ المناطق الاستوائية ــ الجزر البريطانية ــ الزوجة ــ النقود ــ الأقرباء ــ حادثة سيارة ــ الأقرباء ــ الوقوع فى البحر ــ الصيد والبحر ــ تقاليد البحر الإنجليزية ــ الكفر ــ الفتيات ــ الرياضة ــ التواصل ــ نزلاء المصحة ــ الزواج ــ الأقرباء ــ الحياة العائلية ــ الأطفال ــ الأقرباء ــ آدم وحواء ــ الجنة ــ الأقرباء ــ تقاليد الرجولة ــ رمز العصا والشارب ــ الأقرباء ــ الحرب ــ العرق ــ الأقرباء ــ نزلاء المصحة ــ الأقرباء ــ التبشير ــ المزلاء ــ الأقرباء ــ اللعب السحرية ــ الحرب ــ الأقرباء ــ الحرب ــ الأسرة ــ العمل ــ الأقرباء ــ مأساة الانفصال عن الزوجة .**

والواضح أن تكرار الإشارة المباشرة إلى الأقرباء ــ وهم يشملون بعض درجات القرابة دون غيرها ــ تكرار متعمد ولذلك فعندما يقدم إلينا المؤلف الإشارة المباشرة إلى الانفصال عن الزوجة ندهش للصبغة المباشرة التى تكتسبها هذه الإشارة خصوصا حين تكون الانطباعات العامة عن انشغال هارى وجاك بالزوجة والحياة العائلية قد اكتملت وأكدت لنا تأكيدا سلبيا مدى أهمية هذه التيمة فى حياة كل من هارى وجاك :

(هـ)

جاك ـ ماأظنش قابلت مراتك قبل كده ؟
هارى ـ لا لا .. فى الحقيقة .. بقى لنا منفصلين فترة كده ..
جاك ـ وقت الغدا قرب .

ويبدأ المشهد الثانى بالتقاط هذا الخيط ، فيقدم إلينا امرأتين هما مارجورى وكاثلين ، وهما تعانيان من أمراض مماثلة ، ولكنهما تختلفان عن الرجلين فى أنهما تفرطان فى الحديث المباشر الصريح ؛ ومن ثم فهما تمثلان الوجه المقابل للحديث المقتضب الملتوى الذى شهدناه فى المشهد الأول . ونحن نفهم من حوارهما أن كلتيهما مشغولة بالرجال بطريقتها الخاصة . والمؤلف يصورهما تصويرا هو أقرب إلى التصوير المألوف فى الدراما التقليدية ، فيهبهما أبعاداً محددة واضحة ، ويرصد مأساة كل منهما على مراحل ، تتخللها اشارات واضحة إلى الموضوع الذى يشغلها ؛ ألا وهو الجنس الآخر . وبعد أن يلتقى الأربعة (حين يدخل هارى وجاك إلى المسرح) يتخذ الحديث بينهما طابعا مزدوجاً ؛ فالإشارات الملتوية الرمزية من جانب هارى وجاك ، تقابلها إشارات واضحة من جانب المرأتين :

(و)

كاثلين ـ انت مجنون ميه فى الميه .. لازم يحطوك فوق هناك .
مارجورى ـ فى الحقيقة بقى هودا طبعهم .
جاك ـ طبعهم ؟
مارجورى ـ أمال إيه ؟ حاطين ترابيزة واحدة وكرسيين لألف بنى آدم هنا ؟
هارى ـ فيه كام بنش هنا وهناك .
مارجورى ـ بتسيب علامات من تحت لما تقعد عليها .
كاثلين ـ (تصرخ وتغطى فمها) أووه !
هارى ـ فيه سحاب قليل فى السما .
جاك ـ قليل (ينظر)
مارجورى ـ نزلى طرف الجيبة يابت انتى .
كاثلين ـ أووه !

والانشغال الدائم بكل ما يتصل بالجسد (ومن ثم بالجنس) واضح فى حديث كاثلين ، التى تفسر أى تعليق على أنه إشارة جنسية ، فى حين تتجه أفكار مارجورى دائما إلى تصوير صاحبتها فى صورة من لاتهتم إلا بالرجال وهى تلح طوال الوقت على هذه التيمة . ومارجورى تبرز لنا من خلال الحوار فى صورة امرأة متوافقة مع إخفاقها ومأادى إليه من تمزق فى نفسيتها ؛ فهى لاتشكو ولاتتذمر (على العكس من كاثلين) ، ولكنها تعترف بأن الإخفاق له متعته . وهى مافتئت تردد عبارات تنم عن ذلك ؛ فكأنما تستسلم لليأس وتجد فيه لذة نادرة . وهى تعترف أيضا بأنها مافتئت تنتقل من مصحة نفسية إلى أخرى لأسباب لايدركها إلا الأطباء ؛ ولذلك فإنها أقرب الشخصيات إلى عالم الأسوياء ؛ ولذلك أيضا فإن تعليقاتها تكتسى مرارة ودلالات ساخرة يفتقر إليها حديث الباقين . وحين يلتقى الأربعة فى هذا الجزء من الفصل الأول تكون مارجورى هى المصدر الموثوق به للمعلومات :

(ز)

مارجورى	ـ أنت اللى ظبطوك وأنت بتخرج من الشباك هنا الأسبوع اللى فات ؟
جاك	ـ أنا ؟
مارجورى	ـ هو بعينه .
هارى	ـ مش متذكر الحكاية دى .
جاك	ـ كان لى واحد قريبى عمل شركة لتنظيف الشبابيك .
مارجورى	ـ شبابيك الحمام بالذات .
كاثلين	ـ (تصرخ) أووه !
جاك	ـ الظاهر صاحبتك فى حالة نفسية مرحة جدا .
مارجورى	ـ سمعت إنك طلبت منهم يخرجوك .
جاك	ـ مين ؟
مارجورى	ـ صاحبك .
هارى	ـ لا لا .. أنا بس قدمت استفسار .. زيارة مؤقتة .. مشاكل منزلية .. واخده بالك ؟ أصله من غير راجل صعب العملية تتم فى البيت ..
مارجورى	ـ بالعكس .. دى تتم قوى .. وأكتر من اللازم كمان .. وهو ده أس المشاكل !
كاثلين	ـ أووه !

وهكذا ، فعندما ما ينتهى المشهد الثانى تتضح لنا أبعاد حالة نفسية عامة ، تبرز دراميا إلى السطح دون حدث تقليدى ، ودون صراع بالمعنى المفهوم ؛ إذ أن الأربعة يشتركون فى صنعها ، ويسهمون فى تكوينها . إننا أمام تهرؤ نفسى يتخذ صورتين متكاملتين ؛ أولاهما صورة الذهن العاجز عن مواجهة المشكلات النفسية الأساسية ، الذى يهرب لهذا السبب من مواجهتها ، فتنقطع به السبل ، ويفقد صلاته الحيوية بما حوله ؛ وهو ما يترجمه دافيد ستورى ـ دراميا ـ إلى حوار ممزق ، يتناول المشكلات ولا يفصح عن المرض النفسى إلا إفصاحاً غير مباشر ، وذلك عن طريق التيمات المتكررة فى المشهد الأول . والصورة الثانية هى صورة الذهن الذى واجه هذه المشكلات وهزم أمامها ، وأيقن أنه لا مهرب له من العلة التى يئن تحت نيرها ، مهما اختلف إلى المصحات النفسية . ولذلك فقد قصر اهتمامه على من هم حوله فى محيطه المباشر ، وانطلق يتحدث أحاديث مطولة غير مترابطة ـ وهى الصورة التى يقدمها المؤلف فى المشهد الثانى . وعندما تلتقى الصورتان فى الفصل الثانى ينشأ الصراع الدرامى من محاولة كل منهما ـ عبثا ـ السيطرة على الجو العام . وقد تتاح لنا الفرصة لإدراك بعض مظاهر الأمراض النفسية التى تعانى منها هذه الشخصيات ، لكن المؤلف يتعمد عدم الإشارة إليها إشارة واضحة .

فمثلا تقول كاثلين : « صاحبك جابوه هنا عشان كان بيجرى وراء البنات الصغيرين » . ويكاد هارى يعترف بأن هذا صحيح ، ولكن الموضوع يتغير سريعا ؛ كما أن كاثلين تعترف بأنها انفصلت عن زوجها ، وبأنها حاولت الانتحار ؛ أما مارجورى فنحن نعلم أنها أصيبت بانهيار عندما فقدت عملها فى أحد المحال التجارية ، وأنها تنتقل من مصحة إلى مصحة دون أمل فى الشفاء ، وأنها مرت بتجربة « الغرفة المبطنة » فى

المصحة . وهي تواجه الواقع دون خوف ، وتواجه جاك بمشكلته ، وهي أنه يطارد الفتيات في الطريق العام ، ثم تعترف بأنها لا تريد أن تترك المصحة على الإطلاق .

والنهاية في هذه المسرحية غريبة مثل كل شيء فيها . فنحن لا نصل إلى ذروة بالمعنى المفهوم ؛ لأنه ليس ثمة حدث بالمعنى التقليدي ؛ ولكننا نظل ندور في هذه الدوائر كأننا نتطلع إلى نفوس الشخصيات من خلال ستار من الضباب ، ما يفتأ يكشف عن لمحات ، وما يفتأ يبعث بصور متقطعة تتجمع لتكون الصورة النهائية ، التي يصفها المؤلف بأنها صورة «عارية» ؛ أي أن المؤلف لا يهتم بالشاذ أو الغريب اهتمامه بالملامح العارية للنفس البشرية . وقد قال تعليقاً على الأمراض النفسية التي يعالجها هنا :

«ليست هذه الأمراض خاصة بمرضى المصحة ؛ فهي أمراض نعاني منها جميعاً وإن كنا لا ندرك أننا مرضى ، وأن بداخل كل منا بذور هذه الأمراض ، ولكننا قد تعلمنا أن نحيا بها ؛ أي أن نتقبلها ولا نلتفت إليها ، بل إن من يلتفت إليها قد تشتد حالته ويضطر في النهاية إلى اللجوء إلى الطبيب وربما دخول المصحة أيضا» .

ولهذا فإن المأساة هنا لابد أن تتخذ طابعاً فريداً ؛ فهي مأساة مقدمة في قالب خفيف ، تسوده السخرية من الأوضاع الاجتماعية في بريطانيا اليوم ، ولا تغيب فيه روح الفكاهة عن الحوار مطلقا . ولا شك أن كتاب المسرح النفسي قد استفادوا من تجارب مسرح العبث في إخراجهم لهذه الصيغة المسرحية الجديدة .



* * *

أما (هارولد بنتر) فإنه يتبع منهجاً مختلفا في مسرحيته العزلة (الأرض الحرام) ؛ لأنه يعتمد على مفهومات محددة أتى بها علم النفس الحديث ، تمتد جذورها إلى (فرويد) . وأهم هذه المفهومات مفهوم تكامل الشخصية ، وعملية التفرد ـ عند (يونج) ؛ ومفهوم علاقة الذهن الواعي بالعالم الخارجي وبالأذهان الواعية الأخرى على أساس سيطرة أحدهما على الآخر بما يشبه علاقة السيد بالخادم أو الحر بالعبد ، التي صورها الفيلسوف (هيجل) . ومع تطور الرؤية الدرامية لهارولد بنتر من مسرحياته الأولى (التي كانت تشتمل على عدد كبير من الشخصيات) ، إلى مسرحياته الأخيرة التي تضاءل فيها العدد إلى أربع شخصيات أو خمس ، ازداد اهتمامه ازديادا واضحا باستخدام المادة النفسية في إخراج نوع من الصراع الداخلي ، بحيث يتجسد خارجيا في شخصيات مستقلة ، تمثل كل منها جانبا من جوانب النفس الواحدة ، وتمثل في تصارعها تلك الحركة الداخلية التي يحس بها الفرد ولا يستطيع إدراك مدى ديناميكيتها إلا عن طريق الدرس العلمي والتحليل . وفي مسرحية **العزلة** يقدم لنا الكاتب بطلين هما (هيرست) و(سبونر) بحيث يكونان معاً نفساً واحدة ؛ أي أنهما يمثلان نزعتين أو جانبين نفسيين ، أولهما يرفض التغيير مع مقدم الكهولة ، فيظل حبيس الشباب الغارب ، تعساً ، يعاني من سطوة الزمن الذي لا يرحم ؛ والثاني يقبل التغيير ويتصالح مع الزمن فيغدو فقيرا محطماً برغم سعادته البادية . ولاستحالة

التوفيق بين هذين الجانبين يظل البطل فى المسرحية ممزقاً وضحية للصراع المحتوم فى داخله .

ولكن المسرحية لا تبدأ بهذا الصراع مباشرة ، بل تبدأ بتقابل هادئ بين حالة من حالات الوعى الواضحة وحالة من حالات اللاوعى . والمؤلف يجعل (هيرست) البطل المحورى ؛ فهو صاحب المنزل ، وهو ثرى وله أتباع ، ولكنه يعيش فى حالة وعى ظاهرى ؛ أى أنه لا يحيا أى لحظة من لحظات اللاوعى وينكره الإنكار كله . وهو يحبس نفسه فى داخل هذا الإطار الظاهرى ، شاغلاً نفسه بما يدور حوله ؛ فى حين تتحرك فى أعماقه مشاعر وأفكار لا تنتمى إلى الحاضر مطلقاً ، بل هى من الماضى ؛ تحيا بالماضى وللماضى ؛ أى أنه شخصية معقدة نتيجة لهذا الازدواج فى حياته الشعورية ، ولإنكاره إياه .

وبداية الحدث هنا تختلف عن الدراما التقليدية فى أنه لا يواجه شخصية تمثل اللاوعى الذى ينكره ، بل هو «يصادف» شخصية تمثل حياته الحاضرة بتفاهتها وفراغها ؛ تلك هى شخصية (سبونر) الذى يلقاه على ربوة هامستيد فى أثناء تجواله وحيدا . ومن خلال هذه الشخصية المطابقة له نفسيا وجسديا .. إلخ يبدأ المؤلف فى إماطة اللثام عن الجانب الواعى فى حياة (هيرست) ؛ أى أن كل تكشف لأبعاد شخصية سبونر هو كشف لأبعاد الحياة الواعية السطحية لهيرست . (وبعد ذلك ـ كما سنرى فى الفصل الثانى ـ تؤدى هذه المواجهة إلى خروج اللاوعى من أعمق أعماق هيرست) .

ويصور المؤلف هذه المواجهة تصويراً دراميا بأن يجعل سبونر يتحدث طوال الوقت كأنه هو وحده الذى نراه ، فى حين يقتصر حديث هيرست على ترديد أصداء ما يقوله . وهنا نفهم على الفور أننا أمام جانب واحد من جوانب الشخصية ، وهو جانب وعيها بعزلتها ، وبعدم اهتمام الناس بها ، وبإحساسها الصادق بأن هذه اللامبالاة هى مصدر قوتها الحقيقية :

سبونر ـ [illegible] الأمان الوحيد الذى أرجوه ، وعزائى وسلوتى الحقيقية ، هو ثقتى فى أننى لا أحظى من الناس ـ مهما اختلفت ألوانهم ومشاربهم ـ إلا باللامبالاة .. بمستوى عام وثابت من اللامبالاة .. وهذا يطمئننى ، ويؤكد لى صورتى عن ذاتى ؛ أى أننى ثابت وذو وجود مادى ؛ ...أما إذا أبدى أحدهم اهتماماً بى أو ـ لا قدر الله ـ إذا بدا أن أحدا يمكن أن يرضى عنى رضاء حقيقياً ، فسوف يكون ذلك مصدر إزعاج شديد لى ..

هذا الموقف هو موقف هيرست الحاضر ، وهو لا يعيه ؛ أى أنه الموقف الذى يتخذه فى حياته الواقعية دون أن يدرى به ؛ إذ أنه فى أعمق أعماقه ينشد اهتمام الناس ، ويحاول إقامة علاقة ما معهم ! ومواجهته الآن بهذا الموقف تجعله ينكره ويسرف فى شرب الخمر . ونحن نعرف أن هيرست كان يتجول فوق ربوة هامستيد حين «صادف» سبونر ؛ أى حين التقى بهذا الجانب من شخصيته . فماذا كان يفعل هناك وحده ؟ الإجابة يقدمها إلينا سبونر على لسانه هو نفسه :

سبونر ـ كثيراً ما أتجول أنا نفسى فوق ربوة هامستيد دون أن أتوقع شيئاً .. لقد مضى عهد التوقع بالنسبة إلى ! .. التوقع أو الانتظار حفرة أو فخ يمكن أن يقع المرء فيه ! ولكننى أتطلع حولى بطبيعة الحال ، وأسترق النظر من وراء الأشجار ومن خلال الغصون ..

ومعنى هذا واضح ؛ فالعزلة التى يفرضها عالم الحاضر على هيرست تجعله يسترق النظر إلى الحياة من حوله وكله أمل فى أن يعاود الارتباط بهذه الحياة . وهو ليس استراق النظر إلى العشاق الذين يتجولون على الربوة ، ولكنه ـ قطعا ـ استراق النظر إلى الناس وحسب . وسبونر يوضح ذلك توضيحا قاطعا حين يؤكد ضرورة الإبقاء على المسافة كاملة بين النفس المنعزلة وما يدور حولها :

سبونر ـ إننى لا أتطلع ولا أسترق النظر إلى المداعبات الجنسية ؛ فلقد مضى عهد ذلك إلى الأبد . هل تفهمنى ؟ عندما تفصح أغصانى ـ إذا جاز هذا التعبير ـ عن مداعبات جنسية ، مهما كانت درجة التوائها ، أجد أننى لا أرى إلا بياض العيون فى مواجهتى . عيون تتخم شهيق ، وتلغى المسافة بينى وبينها ... وإذا لم تكن تستطيع أن تحافظ على المسافة المناسبة بينك وبين الآخرين ، إذا لم تستطع أن تحافظ على العلاقة الموضوعية بينك وبين عالم المادة ، فسترى أن اللعبة لا تستحق الجهد ..

وعندما يبدأ هيرست فى إدراك دلالة هذا الحديث يجد نفسه منساقاً ـ برغم أنفه ـ إلى الوعى بما كان ينكره ، ويجد أن هذه المواجهة لن تؤدى إلا إلى قلقلة أو بلبلة ربما لم يستطع تحملها ، فيزداد إقباله على شرب الخمر ـ وذلك فى منتصف الفصل الأول ـ فيقع مغشيا عليه أو يغيب عن الوعى حقا وصدقاً ! وحتى هذا الانسحاب الواضح يتحول دراميا إلى حركة رمزية على المسرح ، إذ يحاول هيرست الهجوم على سبونر ويرميه بالكأس فلا تصيبه ، ويتحدث سبونر عن «لهجة العداء» فى حديث هيرست . ويحاول أن يطلعه على ما يفكر فيه فيكشف له أخيرا وفى صراحة عن وحدته ، وكيف أنه يعيش فى الماضى (على مستوى الحقيقة النفسية) ، فى حين ينكر الحاضر الذى يعيشه يوميا دون أن يتوافق معه . ومعنى هذا أننا نصل هنا إلى جوهر الصراع بين العقل الواعى واللاوعى ، الذى يقابل فكرة التكامل عند (يونج) . ونحن نعرف أن (يونج) يعنى بالتكامل مبدأ التصالح بين هذا وذاك ، بحيث يقبل الذهن الواعى متناقضات اللاوعى ، وبخاصة فى مرحلة التغير ؛ أى الانتقال من مرحلة الشباب إلى الكهولة ، أو من أى مرحلة من مراحل العمر ، تتسم بنشاط وإنتاج وحرية وإنطلاق ، إلى مرحلة أخرى يقل فيها نشاطه ، وتتحدد فيها حريته وقدرته على الإنتاج الخلاق ، ومن ثم تقل فيها قدرته على الاستمرار فى نمط الحياة الذى كان قد اعتاده طوال سنوات وسنوات ، والذى كان يمثل لديه قمة تحقيق الذات . وإنكار هذا التحول فى شخصية هيرست هو الذى يمنعه من تحقيق التكامل . وتشرح فريدا فوردام ـ تلميذة يونج ـ ما يقوله أستاذها قائلة :

إن مشكلة الجزء الثانى من العمر هى أن نجد معنى جديداً للحياة .. وربما كان من الغريب أن نعثر على هذا المعنى وهذا



الهدف فى ذلك الجانب من الشخصية الذى تتجاهله دائما .. ذلك الجانب الأدنى والمتخلف (إن صح هذا التعبير) . ومع ذلك فإن الكثيرين لا يستطيعون مواجهة هذه الإمكانية ، بل يفضلون أن يتمسكوا بقيم الشباب ؛ بل إنهم يمارسونها بصورة مبالغ فيها .. ومن ثم فلا يمكنهم إدراك معنى التفرد .

وفى الجزء الباقى من الفصل الأول نجد صورة مقابلة لهذه الصورة فى شخصيتين أخريين ـ هما بريجز وفوستر ـ تقابلان شخصيتى هيرست وسبونر وتحققان التكامل فيما بينهما ، لأنهما تمثلان مرحلة الشباب الغاربة . إنهما كذلك شخص واحد ، فلسنا نعرف عنهما أى شىء ، وأحيانا يقول أحدهما إنه يعمل فى هذا المنزل ، وأحيانا يقول إنه ابن هيرست ، وأحيانا يقول إنه لا يعمل على الإطلاق ، وكل ما نعرفه عنهما هو أنهما يمثلان جانبين متكاملين من جوانب نفس شابة واعية نشيطة وبعد تأكيد هذه اللقطة يعود هيرست بعد فترة نوم قصيرة ليتولى هو الحديث .

وهنا يحول المؤلف بؤرة الصورة إلى هيرست ، فنراه وقد تخلص من كابوس سبونر فعاد إلى أعماقه الحقيقية ، أعماق الرجل الذى يحيا فى الماضى ولا يود أن يتركه . والماضى هنا يتخذ صورة الأحلام والرموز :

هيرست ـ كنت أحلم بشلال .. لا .. لا .. كنت أحلم ببحيرة .. أمر يدعو للاكتئاب .. ما هو ؟ الحلم ! نعم ! الشلالات .. لا .. لا .. البحيرة .. الماء . الغرق . شخص آخر . ما أجمل أن يكون لك رفيق . هل تتخيل كيف يمكن أن تصحو هنا فلا تجد أحداً ولا ترى إلا الأثاث يحدق فيك ! شىء مزعج .

(ينظر إلى سبونر)

من هذا ؟ صديق لكما ؟ ألا تعرفوننى به ؟

فوستر ـ إنه صديق لك .

هيرست ـ لقد كنت أعرف فى الماضى أناسا ممتازين ، وعندى « ألبوم » صور فى مكان ما . سأبحث عنه حتى تبهرك الحقائق . جميل جداً . كنت أجلس على الكلأ وحولى سلال الطعام . كان لى شارب ، وكان لكثير من أصدقائى شوارب . وجوه ممتازة . شوارب ممتازة . وما الروح التى كانت تحيى المنظر ؟ رقة المشاعر بين الإخوان . كانت الشمس ساطعة وقد أطلقت الفتيات شعرهن الجميل . بعضه داكن اللون وبعضه أحمر . كل ذلك فى الألبوم . سأبحث عنه حتى تبهرك جاذبية الفتيات .. رشاقتهن .. والليونة التى يجلسن بها ويقدمن الشاى . كل ذلك فى الألبوم .

(ينظر إلى سبونر)

من هذا الرجل ؟ هل أعرفه ؟

فوستر ـ يقول إنه صديق لك .

هيرست ـ أصدقائى الحقيقيون يتطلعون إلىّ من الألبوم . كان لى عالمى . ولى عالمى الآن . لا تتصوروا أننى بعد أن مضى هذا العالم ، بعد أن أنتهى ، سوف أسخر منه أو أشك فيه أو أتساءل ما إذا كان قد وجد حقاً وصدقا .. لا .. نحن نتحدث الآن عن شبابى .. شبابى الذى لا يمكن أن يرحل .. لا .. لقد وجد .. كان صلبا ، وكان الناس فيه أيضا ذوى صلابة ، ولكن .. تغيرت صورته فى الضوء .. عندما وقفت سقط ظل عليها .. أعطنى الزجاجة .

(بريجز يعطيه الزجاجة)

إننى أجلس هنا إلى الأبد .

عم كنت أتحدث ؟ الظلال . الأضواء من خلال أوراق الأشجار . القفز والتواثب بين الأشجار العشاق الصغار . شلال صغير . كان حلمى البحيرة . من كان يغرق فى حلمى ؟

كانت تعمى البصر . أذكرها . لقد نسيتها . أقسم بكل مقدس . توقفت الأضواء ، واشتد لذع البرد . هناك فجوة فى داخلى لا أستطيع أن أملأها . هناك نهر يفيض من خلالى ، لا أستطيع أن أوقفه . إنهم يطمسوننى . من الذى يفعل ذلك ؟ إننى أختنق . إنها وسادة . وسادة معطرة تضغط على وجهى . إن أحدهم يحاول قتلى .

إننى أجلس فى هذه الغرفة وأراكم جميعاً . هل أنا نائم ؟ لا يوجد ماء . لا أحد يغرق . نعم نعم . هيا هيا . صفروا . تكلموا . إنكم تسخرون منى يا أولاد اللئام . ظلال تعمى البصر ، ثم شلال .

سبونر ـ كنت أنا الذى يغرق فى الحلم .

هيرست ـ اتركنى !

سبونر ـ أنا صديقك الحقيق ؛ ولهذا كان حلمك مؤلما . لقد رأيتنى أغرق فى حلمك ؛ ولكن لا تخف . لم أغرق .

وعند هذه الذروة يصل المؤلف إلى نهاية الفصل الأول ، بعد أن جعل المواجهة صريحة ومحتومة بين الماضى والحاضر ـ الماضى الكامن الخبىء الدفين فى اللاوعى وقد خرج الآن إلى المسرح ، والحاضر الظاهر الذى يعانى من العزلة واللامبالاة ، والذى لا يكتسب معناه إلا من وجود ممثله سبونر على المسرح أيضا . ولكن الفصل الثانى يقدم إلينا تغييرا شاملا لمفهوم الصراع بعد هذه المواجهة ؛ **إذ يصبح الوعى واللاوعى نوعين من الحالات الشعورية ، أو نوعين من الوعى ـ يمكن تسمية الأول بالوعى القائم ، والثانى بالوعى الدخيل ، أو الوعى الغاصب** . وهذه الفكرة تعد

تطويراً للفكرة الأصلية ، برغم أنها مستمدة من مصدر مختلف كل الاختلاف ، وهو (هيجل) . ويذهب بعض شراح هيجل إلى أنه يصور الصراع بين الذهن الواعي والعالم الخارجي تصويرا جدليا في كتابة «ظاهريات العقل» ، بمعنى أن للمؤثرات الخارجية ، سواء منها الطبيعي أو البشرى أو الفكرى ، قدرة على غزو الذهن الواعي والاستيلاء عليه في مرحلة النمو . وأن الذهن عندما يتعرض لهذه القوة الغازية يكتسب مزاقة على هزيمتها ، «حتى يحتفظ باستقلاله وصحته» ـ وذلك بأن يستوعبها ويتمثلها ، أى يمتصها امتصاصاً كاملاً . ولكنه حين يبدو له أنه قد انتصر عليها ، يكون في الحقيقة قد أتاح لها أن تحتله ، أى أن تعيش في داخله . وأن تكون لها حياتها الحافلة التي يمكن أن تنازع السيطرة عليه مع حياته الواعية نفسها . ولهذا فإن سبونر يصبح في الفصل الثانى رمزاً للحاضر الذى يمثل هذه المؤثرات ، التي تحاول أن تشد هيرست من عالم الماضى القائم في اللاوعى إلى عالم الحاضر الواعي السوىّ .

ومثلما يتناوب الوعيان السيادة في ذهن الإنسان ـ كما يقول (إيفان سول) ـ أحد شراح هيجل ـ نرى أن الفصل الثانى يدور حول عودة هيرست إلى امتلاك ناصية الموقف من خلال قدرته على التحكم الكامل في الحياة الشعورية المشتركة ، وذلك عن طريق إحياء الماضى إحياء نابضا ومتوهجا ؛ إذ يتحول الصراع هنا بين «المعنى» الكامن في ذكريات الإنسان التي تشكل تيار وعيه الحاضر ؛ وبين «اللامعنى» الذى يقدمه الحاضر ؛ أى أن القضية تتحول من اهتمام بالزمن إلى معنى الزمن . وعندما يبين هيرست لقرينه النفسى سبونر أنه يسيطر تماما على الزمن القائم في أعماقه ، يثبت أنه سيد الموقف :

هيرست ـ ربما أريتك ألبوم الصور .. ربما رأيت فيه وجهاً يذكرك بوجهك أنت .. بالرجل الذى كنته يوما ما .. ربما رأيت ما يذكرك بآخرين كنت تعرفهم يوما ما ـ كنت تظنهم قد ماتوا منذ زمن بعيد ، ولكنك تستطيع أن تراهم يتطلعون إليك .. إنهم يكنون عاطفة حب مشبوبة .. أتكن لها احتراما ؟ من المؤكد أنها لن تخلى سبيلهم ، ولكن .. من يدرى .. ربما أعطيتهم راحة .. من يدرى .. فربما عادت إليهم الحياة .. في أغلالهم .. في القدور التي تشتمل على رفاتهم .. هل تعتقد أنه من القسوة أن نعيدهم إلى الحياة ؟ إنهم في أعمق أعماقهم يريدون أن يستجيبوا للمسة أو نظرة منك .. وحين تبتسم تفيض قلوبهم بفرح طاغ .

سبونر ـ نستطيع أن نخرج الأموات من رقادهم .. أجل ..

فوستر ـ هذه وجوه لا أسماء لها يا صديق .

بريجز ـ وسيظلون إلى الأبد دون أسماء .

هيرست ـ ثمة مناطق في فؤادى لايستطيع كائن حى .. لا يستطيع كائن حى .. لا يستطيع ولا يمكنه قط أن ينفذ إليها ..

لقد حدث التغير إذن بانتصار هيرست ؛ ولكنه تغير يعيد الموقف في المسرحية إلى بدايته ؛ فالوعى القائم ينتصر على الوعى الدخيل ، ونعود إلى الموقف الأصلى قبل خروج الحاضر إلى السطح ! إن هيرست موقن الآن باستحالة التغيير ، ونفسه الواعية ليس لديها ما تعيش عليه سوى قيم الشباب . وحين يواجه هذه اللحظات الحية في حاضره يزداد يقينا بأنه سجين الماضى ، وبأن العزلة قدره الذى لا منجاة له منه . والمؤلف في الحقيقة يجعله يواجه عزلته ـ قدره ومصيره الجديد ـ بشجاعة ترفعه إلى مصاف البطولات الدرامية . إنه يحاول أولا أن ينكر الحلم الذى رآه ورأى فيه إنسانا يغرق ، ثم هو ينكر إمكانية الخروج من المأزق الذى وضع نفسه فيه ، لأنه لا يستطيع تغيير موضوع الحديث !

هيرست ـ [illegible] الجيل .

فوستر ـ وسوف يظل هنا إلى الأبد .

بريجز ـ لأن الموضوع ..

فوستر ـ لا [illegible] .

(صمت)

هيرست ـ ولكنى أسمع أصوات طيور .. ألا تسمعونها ؟ أصوات لم أكن أسمعها من قبل .. أسمعها كما كانت في الماضى .. عندما كنت شابا . برغم أنى لم أسمعها في ذلك الوقت .. وبرغم أنها كانت تملأ الهواء من حولنا آنذاك .

(وقفة)

نعم .. صحيح .. إننى أسير نحو بحيرة .. يتبعنى شخص ما من خلال الأشجار . غبت عن نظره بسهولة .. أرى جثة في الماء .. تطفو على السطح .. أنفعل .. أنظر وأتأمل فأرى أنى كنت مخطئا .. لا شىء في الماء .. أقول في نفسى رأيت جسداً يغرق . ولكنى كنت مخطئا . فلا شىء هناك ..

(صمت)

سبونر ـ لا .. إنك في عزلة تامة .. لا تتحرك أبداً . ولا تتغير أبدا . ولا تتقدم في السن أبدا .. بل تظل إلى الأبد صامتة ويكسوها الجليد ..

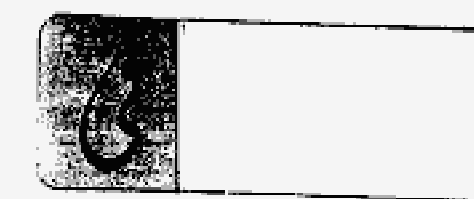
(صمت)

هيرست ـ فلأشرب نخب هذا . (يشرب) (إظلام بطىء)

وهذه النهاية المحتومة ترتفع بصراع هيرست مع الزمن إلى مستوى الصراع المأسوى ؛ فهو يتبين الآن أن لا أمل له على الإطلاق في التخلص من عزلته ، وأنه برغم جموده قادر على تخطى الزمن . إن الماضى لديه وعى حى ، وهو يجد في حياة هذا الوعى بديلا عن كل ما يقدمه الحاضر ـ ممثلا في سبونر ـ من مغريات الحركة والنشاط . ولكنه في الوقت نفسه يموت موتا بطيئاً ، لأن استمرار الحياة في هذه العزلة أشد إيلاما . فهو عذاب الوعى الدائم .

إنه النوع الوحيد من الموت الذى نقبله على مسرح اليوم . وربما كانت هاتان المسرحيتان تمثلان النموذج الصارخ للمسرح النفسى . ولذلك كان لابد من التعرض لهما ببعض التفصيل . ومع ذلك فإن الكثير من الكتاب يجدون في هذا اللون من الكتابة مجالا جديدا للغوص في النفس البشرية ، ولكن دون اللجوء إلى مثل هذا الغموض والتعقيد . أما فيما إذا كان هذا اللون من المسرح قادرا على اتخاذ مكانه وسط التيارات الكلاسيكية الثابتة فهذا ما سوف يجيب عنه مسرح الثمانينيات .

التيارات المعاصرة



المسرح الأمريكى



سمير سرحان

سوف أتناول فى هذه الدراسة أهم الظواهر التى تشكل طبيعة المسرح الأمريكى فى السنوات الأخيرة . وعندما أتحدث عن «المسرح» لا أقصد به النص الدرامى من حيث هو نص أدبى ، بل أقصد «الظواهر المسرحية» نفسها . فالظواهر المسرحية فى أمريكا اليوم لم تَعُدْ تَعُدُّ المسرح نوعا من أنواع الفنون الأدبية أو «الكلامية» ، كما هو الحال فى المسرح التقليدى ، بل أصبح المسرح هناك مؤسسة ثقافية وفنية مركبة ومعقدة ، تحتل فيها فنون العرض والتجريب والتدريب المعملى المحل الأول من الاهتمام . ويتراجع فيها النص الثانوى إلى الخلفية وإن كان هذا لا ينفى أن المسرح الأمريكى ما زال يفرخ كثيرا من الكتاب المسرحيين الجدد أصحاب التجارب الجديدة ، أو التقليديين من ورثة كتاب أمريكا العظام ، من أمثال «يوجين أونيل» و«آرثر ميللر» و«تنسى وليامز» و«إدوارد ألبى» وغيرهم . غير أن المسرح الأمريكى أصبح مؤسسة ضخمة ، تختلف فى تركيبها والعوامل المعقدة التى تحكمها عن المسرح فى أى مكان آخر من العالم .

والمسرح الأمريكى ، أو بالأحرى «الظاهرة المسرحية» الأمريكية تنقسم إلى عدة أقسام واضحة :

أولا : المسرح التجارى المحترف ، وهو ما يرمز إليه بمسرح «برودواى» .

ثانيا : المسرح الجاد الذى يقدم النصوص «الأدبية» مما يدخل فى تراث الدراما الأمريكية ، وهو الذى يشار إليه بالمسرح خارج برودواى .

ثالثا : المسرح الجاد المتمرد على الأشكال والقوالب التقليدية ، الذى يقدم الأشكال التجريبية الجديدة ، ويشار إليه بالمسرح «خارج ـ خارج ـ برودواى» .

رابعا : المسرح الإقليمى فى المدن الإقليمية والجامعية على اتساع الولايات المتحدة كلها .

خامسا : المعامل والتجارب المسرحية المعملية التى تفرخ فنوناً جديدة للفرجة المسرحية .

ومسرح **برودواى** ، أو مسرح الإنتاج المحترف الكبير ، هو مسرح يحكمه عالم المال أو الـ business ، وهو عالم تتحكم فيه قوانين الربح والخسارة . ولذلك فالإنتاج المسرحى فيه هو سلعة تجارية ، مثلها مثل أى سلعة أخرى . وهو يعتمد ـ لهذا السبب ـ على تقديم عروض الإبهار الضخمة . وخصوصا الكوميديات الموسيقية التى اشتهر بها تراث المسرح الأمريكى . وهى عروض تتكلف مبالغ طائلة من المال ، وتعتمد على كبار النجوم ، ويرتفع فيها ثمن تذكرة الدخول حتى يصل أحيانا إلى مائة دولار فى الوقت الحالى . وأكبر تجمع لهذا النوع من المسرح هو مانجده فى شارع **برودواى** الشهير بمدينة نيويورك . وبسبب تحكم قوانين المال فى هذا المسرح ، وارتفاع تكلفته ، ومن ثم أسعار مشاهدته ، أصبح مسرح الطبقات البورجوازية والقادرة . وهو يتجاوب مع ذوق هذه الطبقات وما تتطلبه من المسرح ، وهو أن يؤدى وظيفة التسلية والترفيه والإبهار فى المقام الأول .

ولكن هذا لايعنى أن **مسرح برودواى** هو مسرح تجارى بالمعنى المبتذل للاصطلاح ، فهو لايخلو فى كثير من الأحيان من تقديم الأعمال الكبرى من تراث الكوميديا الموسيقية الأمريكية . مثل أعمال «**روجرز**» و«**هامرشتاين**» وغيرهما . كما يقدم فى كل موسم تقريبا عملا من الأعمال الموسيقية الجادة الجديدة . وأقرب مثال على هذا مسرحية المخرج الكبير «**جوزيف باب**» **Joseph Papp** «**صف الكورس**» ، التى بدأ عرضها بوصفها مسرحية تجريبية فى مسرح صغير ، ثم انتقلت إلى برودواى لتحقق نجاحا مذهلا ، وأرباحا تصل إلى أربعين مليوم دولار . وما زالت هذه المسرحية تمثل حتى الآن فى برودوى وفى مسارح العواصم الكبرى فى أوربا . وهى عرض شائق ، يتناول أزمة كل فرد من أفراد مجموعة الكورس المتقدمين لاختبارات التمثيل فى مسرحية جديدة . ويكشف

الحدث عن أزمات فردية ، تلخص فى مجموعها أزمة المجتمع الأمريكى ، وانسحاق الفرد فى المجتمع الرأسمالى . وهى بهذا المقياس مسرحية جادة بكل معنى الكلمة ، وإن كانت تعتمد على عنصر الإبهار والفرجة . ومن المسرحيات الموسيقية الجادة الكبرى ، التى قدمها مسرح برودواى أيضا ، مسرحية «**تيم رايس**» الشهيرة «**يسوع المسيح نجما عالميا**» ، ومسرحيته الثانية «**إيفيتا**» ، التى تتناول قصة صعود «**إيفا بيرون**» ـ الزوجة الأولى للدكتاتور الأرجنتينى السابق «**خوان بيرون**» . وهى أول تجربة فى الدراما الموسيقية السياسية ؛ وما زالت تعرض حتى الآن بنجاح ساحق منذ خمس سنوات فى المسارح الكبرى بأمريكا وأوربا .

وخلاصة القول إن **مسرح برودواى** ليس مسرحا «**تجاريا**» بالمعنى المتعارف عليه فى بلادنا ؛ فهو يقدم إلى جانب مسرحيات التسلية والترفيه ، المسرحيات الجادة التى تحمل فكرا وفنا ومتعة الفرجة . لكن ما يميزه أساسا هو أنه ـ كما تقدّم القول ـ الإنتاج الكبير . الذى تتحكم فى استمراره . أو عدم استمراره عوامل الربح والخسارة .

أما اصطلاح «**المسرح خارج برودواى**» **off Broadway** فقد أطلق أول مرة فى أوائل العقد الثانى من هذا القرن ، حين أنشئت فى الشوارع الضيقة خارج برودواى بعض المسارح الصغيرة ، التى تقدم الأعمال المسرحية الجادة ، لكتاب المسرح الذين كانوا يحاولون حينئذ أن يختطوا للمسرح الأمريكى طريقا موازيا أو مشابها للدراما الأوربية ، وأن يرتفعوا بفن المسرح من الفرجة إلى الأدب المعترف به . وكان أشهر هؤلاء فى ذلك الوقت رائد المسرح الأمريكى الحديث «**يوجين أونيل**» ، الذى كتب «**لبروفنس تاون ثيتر**» ـ وكان حينذاك من الفرق التجريبية الصغيرة ـ مجموعة مسرحياته القصيرة عن البحر والبحارة . وقد استمر هذا الاصطلاح حتى الآن لكى يرمز إلى نوعية المسرح التى تعتمد على «**النص**» الدرامى الجاد ، الذى يقدم فى المسارح الصغيرة ، ولا يعتمد فى تقديمه على عوامل الربح والخسارة ، بقدر ما يحاول تكريس القيم الأدبية ، وخلق تراث متصل للدراما الأدبية عن طريق اكتشاف الكتاب الجادين ، وتقديم أعمالهم . وبعض هذه الأعمال ـ عندما تنجح بما يكفى لعرضها عرضا تجاريا ـ تنتقل إلى مسارح برودواى الكبرى . ومن الأمثلة على ذلك مسرحية «**إدوارد ألبى**» الشهيرة «**من يخاف فيرجينيا وولف**» ، التى انتقلت ـ بعد عرضها فى المسارح الصغيرة خارج برودواى ـ إلى مسارح الشارع الكبير لتشكل واحداً من أنجح عروضه .

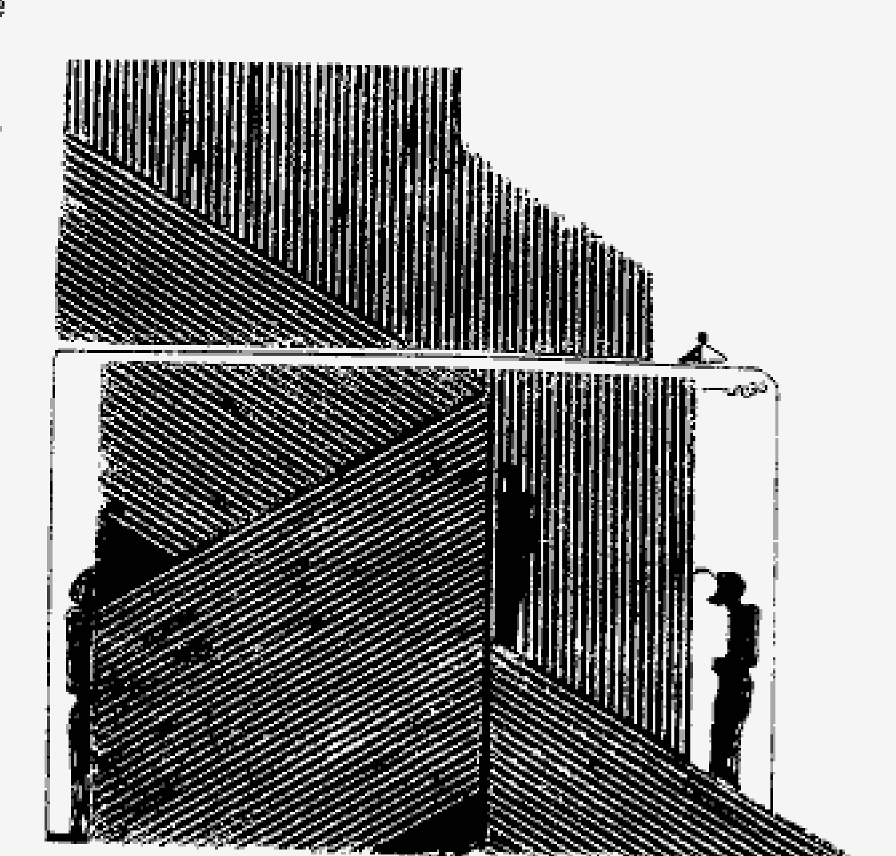
والمسرح «**خارج ـ خارج ـ برودواى**» **off - off - Broadway** هو تيار بدأ فى الستينيات الأخيرة ، عماده شبان ينتمى معظمهم إلى حركة الشباب الثائر التى سادت أمريكا فى أواخر الستينيات . وهى فى جوهرها الفكرى حركة احتجاج على الإدارة الأمريكية والنظام الأمريكى ، وربما على حضارة النصف الثانى من القرن العشرين برمتها .

وقد وجد قسم من هؤلاء الشباب أنهم لا يستطيعون أن يحاربوا بالعنف الإدارة الأمريكية التى فرضت على الشباب الموت فى حرب لا يريدونها ولا يؤمنون بها ؛ وذلك لأنهم لا يملكون الأسلحة التى تمكنهم من النصر بهذه الطريقة ؛ فمن كان منهم يحرق أوراق التجنيد الخاصة به ويرفض أن ينخرط فى السلك العسكرى ليحارب فى فيتنام ، كان يجد أمامه مصيرا واحدا ، وهو السجن ؛ ومن كان منهم يهرب ليعيش فى مجتمع آخر كالسويد مثلا ، كان يجد نفسه وقد انقطعت صلاته وجذوره بأرض المعركة الحقيقية ، بأمريكا نفسها . وباختصار وجد بعض هؤلاء الشباب أنه لا سبيل إلى تعميق هذه الثورة وهذا الاحتجاج إلا عن طريقين لا ثالث لهما : الدعوة إلى الحب ، التى ترادف عندهم الدعوة إلى السلام ؛ وكذلك الدعوة إلى الفن ، وبخاصة المسرح والأغنية .

ومن الطبيعى ألا يجد هؤلاء الشباب المثقفون لهم مكانا على مسارح برودواى ، وهى الحلبة التقليدية للمسرح الأمريكى ، التى تتحكم فيها قيم الكسب والخسارة ، ولا تقبل أعمالا فنية قد تمثل لدى المنتج أو الممول مخاطرة مالية تؤدى إلى إغلاق المسرح أو إيقاف المسرحية . وطبيعى أيضا ألا يرتضى هؤلاء الشباب لأنفسهم العمل من داخل مؤسسة فنية أخرى ، هى المسرح «**خارج برودواى**» ؛ فهذا المسرح وإن كان يقدم فنا جادا ، بغض النظر عن مقياس الشباك ، إلا أنه يقدم فنا تقليديا ، وغالبا ما تكون مسرحياته إما لكبار كتاب المسرح الحديث ، من «**إبسن**» إلى «**وليامز**» ، وإما للكتاب الجادين الذين يحذون حذوهم ، ولا يقدمون دراما تخرج عن التقاليد المسرحية المعروفة . **ولذلك فإن مجموعة الكتاب الطليعيين الذين نبعوا من حركة الشباب فى أمريكا فى أواخر الستينيات كانوا يرفضون تمثيل مسرحياتهم على مسارح برودواى أو مسارح خارج برودواى ، كما أنهم يرفضون كلية فكرة التمثيل داخل دور العرض المسرحية ، وأخذوا ـ بدلا من ذلك ـ يمثلون مسرحياتهم فى أى مكان (إلا دور العرض المسرحية) : فى الكنائس المهجورة ، والمقاهى التى تنتشر على أرصفة حى «جرينتش فيليج» فى نيويورك ، والأحياء المشابهة له فى «سان فرانسيسكو» ، والمقاهى التى توجد فى بدرومات عمارات هذه الأحياء ، وفى الجراجات و «الخرابات» المهجورة .**

والشكل الذى اختارته حركة المسرح «**خارج ـ خارج برودواى**» هو المسرحية القصيرة ؛ ربما لأنهم يعدون المسرحية ، فى عالمهم الذى يصارعونه ، كالأغنية أو القصيدة ، لابد أن تعطى تأثيرا قويا سريعا ؛ وربما كان هناك أيضا سبب آخر عملى ، وهو أن المسرحية القصيرة لا تحتاج إلى الترتيبات المسرحية التى تتطلبها المسرحية الطويلة .

والموضوع الأساسى ـ بطبيعة الحال ـ الذى تدور حوله معظم المسرحيات الطليعية فى حركة «مسرح خارج ـ خارج ـ برودواى» هو حرب فيتنام . أو بالأحرى إحساس هؤلاء الشباب بحرب فيتنام ؛ وهو موضوع تلعب فيه «موتيفات» الموت والشعور بمواجهته دورا كبيرا . وكما أن التراجيديا فى عصورها المختلفة كانت تقوم ـ فى إحدى جوانبها ـ على الانتصار من خلال الموت ، فإن التراجيديا الحديثة ، التى يكتبها هؤلاء الشباب ، تقوم على الشعور بالهزيمة الساحقة أمام موت لا معنى له ولا مجد فيه . إن البطل التراجيدى القديم كان ـ عندما يواجه الموت ـ يحقق ذاته من خلال مواجهة مصيره ، أما البطل الحديث عند هؤلاء الكتاب الأمريكيين الذين ظهرت أعمالهم الطليعية فى تيار «**خارج ـ خارج ـ برودواى**» ، فهو يفقد ذاته حتى دون أن يرتكب أى خطأ تراجيدى .



وهو عندما يموت فى حرب كحرب فيتنام فإنه يمضى بلا ذكر وبلا بطولة ، كما تمضى الرمال عندما تذروها الرياح .

ومن هذا الشعور المأساوى بالحياة والموت تنبع صبغة الغرابة التى تميز أعمال هؤلاء الكتاب ، بل تميز حياتهم الشخصية نفسها ؛ فعلى الرغم من أن معظمهم قد أصبح الآن من المشاهير الذين تتدفق عليهم الأموال من إخراج التليفزيون لمسرحياتهم ، وطبع دور النشر المختلفة لها ، إلا أنهم يرفضون أن يعيشوا حياة القصور التى يعيشها الفنان الأمريكى ، الذى ـ إذا صادف الشهرة ـ يصبح دخله من أعلى الدخول فى العالم .

ومن أهم هؤلاء الكتاب الآن «مرى مدنيك» Murry Mednic ، و «سام شبرد» Sam Shepheard

وبانتهاء الحالة الذهنية التى خلفتها حرب فيتنام لدى الشباب ، انتهت هذه الموجة المسرحية ، وأصبح اصطلاح المسرح «خارج ـ خارج ـ برودواى» يشير إلى الحركة المسرحية البديلة التى تعنى بالتجارب الطليعية الجديدة فى كل مجال من مجالات التجريب المسرحى .

○ الورش المسرحية

ومن أهم جوانب «الظاهرة المسرحية» فى أمريكا ظاهرة التجارب المسرحية المعملية ، وهى التى بدأت منذ الستينيات ، وانتشرت الآن انتشارا واسعا . وقد أصبحت كلمة «**الورشة**» المسرحية أو «**المعمل**» ، من الكلمات الشائعة ، سواء بالنسبة إلى المسرح المحترف أو فى المسارح الإقليمية . ومن الواضح أن المعامل المسرحية التجريبية لم تعد الآن وقفا على المجموعات الطليعية الخاصة . وكانت النظريات التى أشاعها كبار المسرحيين من أصحاب «المعامل» المسرحية مسئولة عن تقوية هذا الاتجاه وإشاعته . وهى النظريات التى نجدها مثلا فى كتاب «**فيولا سبولين**» Viola Spolin : «**الارتجال فى المسرح**» (١٩٦٣) Improvisation for the Theatre وكتاب المعلم المسرحى الشهير «**جيرزى جروتوفسكى**» Jerzy Grotowiski «**نحو مسرح فقير**» Towards a Poor Theatre (١٩٦٨) ، وكتاب «روبرت بازولى» Robert Pasolli المسمى «كتاب عن المسرح المفتوح» A Book on the Open Theatre

وهذه التجارب المعملية فى معظمها تختص بالمناهج الجديدة لتدريب الممثل ، واستنباط أشكال جديدة للعرض المسرحى ، دون أن يكون فى النص الدرامى بالضرورة عنصرا أساسيا من عناصر العرض ، وإن كان بعضها ـ مثل نظرية جروتوفسكى مثلا ـ يحاول أن يبلور رؤية جديدة لوظيفة المسرح ودوره فى حياة المجتمع .

ومن أهم هذه التجارب المعملية تجربة المخرج البولندى الأصل ، المقيم حاليا فى أمريكا ، «**جيرزى جروتوفسكى**» ؛ وهو مؤسس «**المعمل المسرحى**» ، أشهر المعامل المسرحية فى أمريكا وأخطرها أثرا . وبالرغم من أن **جروتوفسكى** قد بدأ تجاربه المهمة فى أواسط الستينيات ، فإن المعمل المسرحى ، وما يمثله من مدرسة جديدة فى التجارب المسرحية ، ما زال حيا وفعالا ونشطا فى أوائل الثمانينيات . وتعد مدرسة **جروتوفسكى** الآن أول مدرسة مهمة فى فن الممثل والمخرج ، منذ مدرسة المخرج الروسى **ستانسلافسكى** . ولقد شرح **جروتوفسكى** نظريته فى مقال مهم أسماه «**نحو مسرح فقير**» . يقول جروتوفسكى فى هذا المقال :

«نحن نحاول فى المقام الأول أن نتحاشى اتباع أسلوب واحد ، بل ننتقى ما نعده الأفضل من بين مختلف الأساليب ، محاولين فى ذلك أن نقاوم التفكير فى المسرح بوصفه تجميعا لعدة تخصصات فنية . ونحن نهدف إلى تحديد طبيعة المسرح التى تميزه عن سائر الفنون ، وما يجعل هذا النشاط يختلف عن سائر فنون العرض والأداء . وثانيا فإن عروضنا هى عبارة عن بحوث مستفيضة فى العلاقة بين الممثل والجمهور ، وبمعنى آخر فإننا نعد تكنيك الممثل هو جوهر الفن المسرحى» .

والجمهور فى «**المعمل المسرحى**» ، أو بالأحرى فى نظرية **جروتوفيسكى** ، هو نقطة الانطلاق التى تشكل أساس هذه التجربة ؛ فمن خلال الجمهور ، وعن طريق إعادة تشكيل استجاباته واكتشافها مرة أخرى ، نصل إلى جوهر المسرح .

والهدف الأول لتجربة المعمل المسرحى هو إعادة اكتشاف المسرح ووسائله الأولى فى التأثير ، والوصول إلى نوع جديد من الطقوس يحل محل الطقوس المسرحية الدينية القديمة . وتقول نظرية **جروتوفسكى** إنه فى المسرح القديم كان الجمهور يشارك مشاركة جماعية فى العمل المسرحى الذى يلمس ـ عن طريق الطقوس ـ عاطفة جماعية أو رمزا عاما يرقد فى اللاوعى الجماعى للشعب ، وكانت الطقوس ـ كما يقول **جروتوفيسكى** ـ هى التعبير عن هذا اللاوعى الجماعى الذى يربط أفراد الشعب بعضهم ببعض ، ويحفظ لهم وحدتهم الاجتماعية والشعورية .

وفى بعض الطقوس البدائية التى كان يقوم بها الإنسان البدائى فى فجر التاريخ ، نجد أن العناصر الأساسية هى الإبهار والإيحاء والكلمات والإشارات السحرية والحركات الجسدية التى من شأنها أن تعطى الجسم القدرة على أن يتعدى تطوره الطبيعى والبيولوجى ، ويطلق الروح من إسارها لتعيش فى عالم أبعد من عالمها المحدود .

وتجربة «**المعمل المسرحي**» حين تحاول الوصول إلى نوع جديد من الطقوس ، تجد أنه من الصعب عليها أن تعيد إحياء مثل هذه الحفلات البدائية ، التي كانت تقام فيها الطقوس ، وتقدمها في ثوب مسرحي حديث ، وتحاول – بدلا من ذلك – أن تجد وسائل جديدة تجبر بها الجمهور على المشاركة الفعلية في العملية المسرحية ، مثلما كان أفراد القبيلة القديمة يشاركون في الطقوس الدينية . والوسيلة الوحيدة هي أن يستخدم «**المعمل المسرحي**» في عروضه صورا وأنماطا كامنة في اللاوعي الجماعي ، مثل تلك التي تحدث عنها «**إميل دوركايم**» في كتابه : «**الأشكال البدائية للحياة الدينية**» ، الذي يقول فيه إنه «**فضلا عن الصور والأحاسيس الفردية ، هناك نمط كامل من الدلالات الجماعية . محملة باشعاعات رائعة ، والدلالات الجماعية تستطيع أن تضيف إلى خبرة الفرد الحكمة التي تراكمت عبر القرون في المجتمع**» .

وباستخدام الخبرة التي تراكمت عبر القرون في المجتمع ، أو بالأحرى الدلالات والعواطف الجماعية الكامنة في اللاوعي الجماعي ، يستطيع العرض المسرحي أن يشق طريقه مباشرة إلى ضمير جمهوره عن طريق استخدام الرمز ، والأسطورة ، والصورة الفنية ، والنغمة السائدة ، وكلها أشياء تضرب بجذورها في ثقافة المجتمع وتكوينه الحضاري . ومثل هذه الدلالات تتخذ صورة الكناية أو النموذج لحالة إنسانية معينة ، مثل نموذج الفرد الذي يضحي بحياته من أجل المجتمع ، أو نموذج فاوست الذي يمثل الإنسان عندما يبيع نفسه للشيطان في مقابل أن يحصل على معرفة خاصة بالعالم الذي يعيش فيه .

والمهمة الأساسية للعمل المسرحي – من ناحية النص – هي أن ينفخ الحياة في الشيء أو الشخصية أو العواطف التي بها دلالات جماعية ، ويضعها على خشبة المسرح ، وبذلك يضمن استجابة الجمهور . وليس من الضروري أن تؤدي الدلالة الجماعية عن طريق شخصية واحدة ، أو نموذج واحد مثل فاوست ، أو بروميثيوس ، بل من الممكن أن يؤدي هذه الدلالة عدد من الشخصيات . يقول **جروتوفيسكي** في تعليقه على نسخة الإخراج الخاصة بإحدى مسرحيات المعمل :

«لاتوجد قاعدة مقدسة ، حتى تلك القاعدة التي تقول إن الدلالات الجماعية يجب أن تعطى من خلال فرد واحد ؛ فنحن نجد النص الواحد يحتوي في العادة على أكثر من دلالة جماعية تؤدي من خلال أكثر من شخصية ، وهذه الدلالات تتفرع وتختلط بعضها بالبعض . ويختار الكاتب أو المخرج واحدة منها فقط ، لتكون محور المسرحية ، ولكن هناك إمكانات أخرى ؛ إذ يستطيع المرء ، على سبيل المثال ، أن يعطي مجموعة من الدلالات الجماعية يكون لها جميعا نفس القيمة في المسرحية الواحدة .»

ويرى **جروتوفسكي** أن المسرح لايعتمد على النص في التعبير المسرحي ، إذ النص مجرد عنصر من العناصر التي تكوّن المسرحية بالرغم من أنه ليس أقل هذه العناصر أهمية . وكما يقول **جروتوفيسكي** : «**أما معنى المسرحية ، فلا يعبر عنه إلا عن طريق الوسائل المسرحية الخالصة . والمخرج يتصرف في النص بحرية ، ولكنه لا يتزلق أبدا في التفسيرات الشخصية . إنه يحاول أن يتلمس سحر الكلمات في حب ، ويراقبها بعناية وهي تمثل** » .

ولهذا السبب يرى **جروتوفيسكي** أن الخطوة الأولى في تحرير المسرح من إسار الأدب هي حرية التصرف في النص ؛ فالمخرج يستغل نص الكاتب المسرحي كما يستغل الرسام الألوان والظلال . وفي هذه الحالة يصبح النص أرض التجربة التي يمارس عليها المخرج ملكاته الخلاقة .

ومن خلال عمل جروتوفسكي وتجاربه المستمرة في المعمل المسرحي ، ابتدع نظرية «**المسرح الفقير**» التي تقول إن المسرح لابد أن يتخلص من الكثير من العناصر الزائدة عن الحاجة في العرض المسرحي ، وإنه بالإمكان إلغاء هذه العناصر نهائيا ، كالماكياج أو الملابس نفسها بوصفها مكانا منفصلا عن مكان الجمهور . وكذلك يمكن أن يتم العرض المسرحي دون إضاءة أو مؤثرات صوتية ، الخ .. ولكن المسرح – بعد الاستغناء عن هذه الوسائل المكملة في العرض – لا يمكن أن يوجد – كما يقول جروتوفيسكي – «**بدون العلاقة الوجدانية والإدراكية المباشرة ؛ علاقة التواصل «الحي» بين الممثل والمتفرج . وهذه حقيقة نظرية قديمة بطبيعة الحال ، ولكن عندما نضعها في موضع التجربة الفعلية فإنها تحدد معظم أفكارنا المألوفة عن المسرح . فهي أولا تغير من فكرتنا عن المسرح بوصفه تجميعا لفنون إبداعية مختلفة ؛ كالأدب ، والنحت ، والرسم ، والعمارة ، والإضاءة ، والتمثيل (بقيادة مخرج) . فهذا «المسرح التجميعي» هو المسرح المعاصر الذي نبادر فنطلق عليه اسم «المسرح الغني» – الغني بأخطائه . و «المسرح الغني» يعتمد على السرقة الفنية ، فهو يستمد وجوده من فنون أخرى ، فيقدم عروضا مهجنة أو خليطا من الفنون بلا عمود فقري أو شخصية . ومع ذلك فهي تقدم كعمل فني يتسم بالوحدة العضوية . والمسرح الغني يحاول بتجميع العناصر المستعارة من فنون أخرى في تركيبة واحدة أن يهرب من المأزق الذي تضعه فيه السينما والتليفزيون . فالسينما والتليفزيون يتفوقان على المسرح في استخدامها للامكانيات الآلية (كالمونتاج وتغيير المكان والمشهد فورا ، إلخ) وحاول المسرح الغني تعويض هذا النقص بالدعوة للمسرح «الشامل» . وكان إدخال الإمكانات الآلية في مجال المسرح (مثل استخدام شاشات السينما للعرض الخلفي في أثناء التمثيل على الخشبة مثلا) ، يعني إيجاد إمكانات تكنيكية متقدمة ، تسمح بقدر أكبر من الحركة والحيوية . وفي حالة وجود خشبة مسرح أو صالة متحركة آليا يمكن تغيير المنظر والمنظور بشكل مستمر ؛ وهذا لغو فارغ !**» .

ويستطرد جروتوفسكي في وصفه لنظرية المسرح الفقير قائلا :

«**ومهما حاول المسرح أن يتطور آليا باستخدام الإمكانات الميكانيكية فستظل تكنولوجيا المسرح أقل فعالية وأدنى مرتبة من تكنولوجيا الفيلم والتليفزيون . ومن ثم فإنني أدعو إلى الفقر في المسرح . ونحن (في المعمل المسرحي) قد توقفنا عن استخدام نظام الخشبة والصالة ؛ وأصبح شعارنا : لكل عرض المكان المناسب له بالنسبة للممثلين والجمهور على السواء . ومن ثم أصبح من الممكن إيجاد تنويعات لا حد لها من علاقة**

الممثل بالجمهور . فالممثل يستطيع أن يؤدى وسط الجمهور فيتصل به اتصالا مباشرا ، ويعطيه دورا إيجابيا فى الدراما ... وقد يستطيع الممثلون أن يبنوا بأجسادهم بناء معينا وسط الجمهور ، وبذلك يصبح الجمهور جزءا من عمارة الحدث ، يخضع لنوع من الضغط الناتج عن تحديد المكان ... وليس المهم هنا هو إلغاء الانفصام بين خشبة المسرح والصالة ، فهذا فى حد ذاته ليس إلا موقفا مبدئيا من مواقف «المعمل» ، أو مساحة مناسبة عن العلاقة الصحيحة بين المتفرج والممثل لكل عرض مسرحى ، وترجمة ذلك إلى صورة مادية .

وبالرغم من أن «**المعمل المسرحى**» الذى أنشأه وأشرف عليه **جروتوفيسكى** يعد من أهم التجارب المسرحية التى تسير على نهج نظرى محدد ، سواء بالنسبة للأهداف المطروحة نظريا وعمليا ، أو بالنسبة لتكنيك تدريب الممثل والمخرج ، فإن هناك كثيرا من التجارب المعملية الأخرى التى تنتشر الآن فى أنحاء أمريكا . ومعظم هذه «**المعامل**» أو «**الورش**» المسرحية تختص أساسا بتدريب الممثل وإكسابه مهارات معينة . وهناك ثلاثة أنماط رئيسية من هذه المعامل أو الورش ، يمكن **تقسيمها** كالتالى :

١ ـ معامل اكتشاف الذات لدى الممثل .
٢ ـ معامل اكتساب خبرات محددة .
٣ ـ معامل تهتم بعناصر العرض المسرحى .

أما فيما يختص بالنمط الأول ، وهو معامل اكتشاف الذات لدى الممثل ، فأشهرها على الإطلاق هو معمل «**بن كارنى**» فى **منطقة «كاتسكيل ماونتينز»** ، الذى أنشىء فى عام ١٩٧٨ . وقد أقيم هذا المعمل ـ كما يقول كارنى : ـ **نتيجة للشعور بضرورة اكتشاف وسيلة جديدة لأن يكتشف فريق الممثلين الأفكار المختلفة التى يمكن أن يتكون منها عرض مسرحى ، وفى النهاية يصبحون قادرين على تقديم عرض نابع من اكتشافهم لذواتهم وأفكارهم الخاصة** . ومن الواضح أن مثل هذا «المعمل» يقوم على فكرة إلغاء النص المكتوب مسبقا ، وإشراك مجموعة الممثلين فى استنباط نص من خلال الارتجال ، وتداعى الأفكار ، واكتشاف المخزون النفسى والثقافى لكل منهم ، وتبادل هذه الأفكار مع بعضهم البعض ، حتى يتوصلوا معا فى نهاية الأمر إلى العناصر الفكرية للعرض الذى يقدمونه .

أما «**معامل**» التدريب على مهارات محددة فهى أكثر المعامل انتشارا ، وهى تختص مباشرة بفن الممثل . وتبدأ «**المناهج**» فى هذه المعامل بالتدريب «**الجسمانى**» للممثل على المهارات التقليدية ، مثل القيام بالحركات البهلوانية ، والإكروبات ، والتمثيل الإيمائى ، ثم التدريب الرياضى العنيف ، وتعلم العزف على آلة موسيقية معينة ، ويتدرج التدريب أحيانا إلى أن يصل إلى تدريبات اليوجا بأوضاعها المختلفة ، التى تهدف إلى التربية الروحية للممثل ، وإكسابه لعادات التحكم فى الجسم والانفعال معا .

وليس الهدف من هذه التدريبات هو إتقان هذه المهارات فحسب ، بل استخدامها فى اكتشاف الممثل لذاته ولانفعالاته المختلفة ، التى يمكن أن يوظفها فيما بعد فى العرض المسرحى . والمهارات المختلفة التى يكتسبها الممثل خلال هذه التدريبات تشبه الأدوات التى يستخدمها النجار مثلاً فى ورشته لكى يصنع بها فى النهاية منتجاً معيناً هو ـ فى هذه الحالة ـ العرض المسرحى ذاته .

والنمط الثالث السائد من المعامل المسرحية هو ذلك الذى يهتم **بعناصر العرض المسرحى** أكثر من اهتمامه بشكل محدد بتدريب الممثل . وهذه المعامل ترى أن **المهارات والتكنيك الذى يكتسبه الممثل . لا يمكن فصله عن الهدف الرئيسى ، وهو العرض المسرحى ذاته** ؛ وبمعنى آخر ، فهى ترى أن تدريب الممثل ليس هدفا فى حد ذاته ، بل هو مجرد وسيلة إلى غاية أخيرة ، وهى العرض ؛ إذ لا جدوى من تعليم الممثل مجموعة من المهارات الفردية ، مالم يعرف كيف يستخدمها فى عمل جماعى ، حيث يصبح الممثل مجرد آلة موسيقية ، تعزف بالتكامل مع عناصر العرض الأخرى من ممثلين وديكور وإضاءة ، الخ .

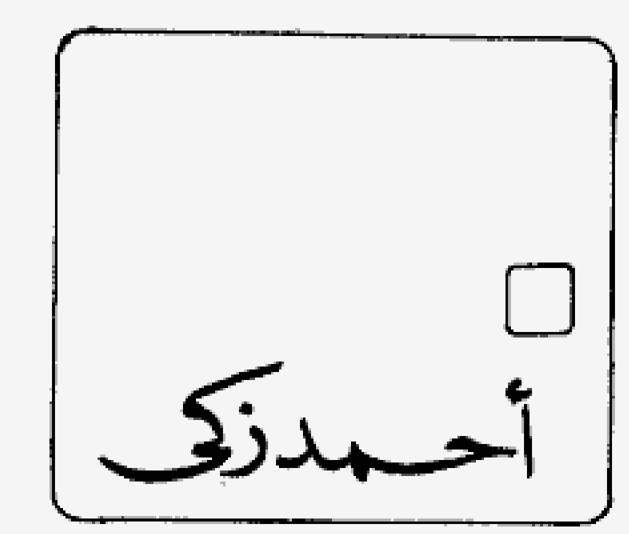
ومن الأمثلة على ذلك المعمل الذى أقامه «**بيتر شومان**» مع طلبة **جامعة كاليفورنيا فى «دافيز»** فى عام ١٩٧٥ حول فكرة تقديم عرض تذكارى مهدى إلى «**إيشى**» ، آخر زعماء الهنود الحمر . وخلال فترة المعمل لم تجر أى مناقشة بين الطلاب عن الهنود الحمر والمحاولات الجارية لإبادتهم نهائيا . وبدلا من ذلك ركز **شومان** كل نشاط المعمل فى خلق الجو الموحى بحياة الهنود الحمر وحضارتهم ، وذلك من خلال إعداد واختيار لموسيقى القيثارة المقدسة لديهم ، وصنع بعض المقتنيات الشعبية المشهورة لدى الهنود من الخشب والقماش . ومن بين الأشياء التى تم صنعها عن طريق الطلبة ، والتى ترمز إلى حضارة الهنود الحمر ، عرائس تمثل قطعانا من الغزلان البيضاء ، وأمتعة السحرة ، **وقبعات** من الريش ، وأنوف صناعية ، وعربتان من عربات «الكارو» . وعشرات من الأعلام الهندية المنسوجة يدويا .

وفى الأسبوع الأول شارك كل الطلبة من أعضاء المعمل فى صنع هذه الأشياء ، ثم بدأت تدريبات الحركة ، بالتدريب على التلويح **بالأعلام** على طريقة الهنود الحمر ، ومطاردة الغزلان فى البرارى . وفى النهاية ، وقبل العرض بليلة واحدة ، كان لدى المعمل سيناريو كامل عن حياة الهنود ، برز فيه الزعيم «**إيشى**» بطلا قوميا لهذه الحضارة ورمزاً لها وكان هذا السيناريو يتكون من موكب صاحب فى البداية ، يخترق شوارع المدينة ، وحركات بهلوانية ، ثم تتابع معين للأحداث يقوم فيه الممثلون (الهنود الحمر) بنحر الذبائح من الغزلان التى تم صيدها بشكل يرمز إلى ابادة جنس الهنود الحمر على أيدى السكان البيض . وقد خلق العرض من هذه العناصر التى تبدو غير متجانسة فى مظهرها وحدة فكرية ورمزية واحدة كان كل ممثل فيها مجرد عنصر لا يبرز إلا بالتكامل مع العناصر الأخرى .

حاولت فى هذه الدراسة أن أعرض لأهم تيارات التجريب فى المسرح الأمريكى وإن كان المجال قد ضاق هنا عن تيار خطير ومؤثر هو تيار «**المسرح الإقليمى** **Regional Theatre**» الذى يستحق دراسة منفصلة وحدة إذ إن المسرح الإقليمى أصبح ـ يمثل الآن حجر الزاوية فى إعادة الحياة والحيوية إلى الحركة المسرحية فى أمريكا واستنباط أشكال جديدة من المسرح والدفع بالكثير من الكتاب والمخرجين المبدعين الجدد إلى دائرة الضوء وأرجو أن أتمكن من تقديم دراسة شاملة عن المسرح الإقليمى فى أمريكا قريبا .

المسرح الحي

مسرح سياسي



المسرح السياسي وجه من وجوه المسرح المعاصر ، دائب التطور والانطلاق. وللحقيقة والتاريخ لم يشهد العالم لفرقة مسرحية تبنت موضوعات المسرح السياسي كما شهد لفرقة المسرح الأمريكية The Living Theatre ، تلك الفرقة التي أثارت اهتماما كبيرا في الأوساط المسرحية العالمية ؛ إذ وضعت ـ في مدى عمرها القصير ـ بصمات حقيقية في حياة المسرح الطليعي المعاصر ، على نحو جعلها تتمتع بلقب الفرقة الأم لسائر الفرق الطليعية في أنحاء الولايات المتحدة . لقد نالت هذه الفرقة شهرتها لما استحدثته من أساليب ، وماأبدعته من أفكار فاقت ماأنتجه غيرها من الفرق المسرحية المماثلة . ومن صلب هذه المدرسة خرجت بعض العناصر من الممثلين النابهين ، الذين استطاعوا تكوين فرق تجريبية منافسة في مستوى الفرقة الأم نفسها ، وإن اختلفت معها في الاتجاه والأسلوب .

الفرقة الأم

وفرقة المسرح الحي ـ أو الفرقة الأم ـ يتزعمها «**جوليان بك**» وزوجته «**جوديث مالينا**» ولكليهما فلسفة تتضح من خلال أعمال الفرقة خصوصا في معالجتها للموضوعات السياسية التي تتخذها مادة للعرض والمسرحة . وقد خاض الزوجان معا كفاحا طويلا في طريق المسرح من أجل الابتكار والتجديد ، وشارك كلاهما في حل الكثير من معضلات المسرح المعاصر بمفاهيمه المتعددة وأشكاله المتناقضة .

ولجوليان بك وجوديث مالينا أعمال مسرحية سابقة على سنوات شهرتهما في قيادة المسرح الطليعي الذي ذاع صيته في الستينيات ومابعدها .

ولكن شهرتها الحقيقية بدأت مع عرضين لها هما «**السجن البحري**» و«**المرسال**» . أما العرض الأول فيفضح سوء معاملة الآدميين داخل المؤسسات العسكرية ، على حين جاء العرض الثاني صدمة حقيقية للمجتمع الأمريكي ؛ إذ يكشف عن انتشار المخدرات وماأشبهها . وتضطر فرقة المسرح الحي في بداية شهرتها إلى العزوف عن العرض في وطنها أمريكا ، نظرا لحملة جباة الضرائب الحكومية عليها . وقررت الفرقة ـ تفاديا لهذه الأزمة ـ السفر إلى خارج الولايات المتحدة للطواف بعروضها في أنحاء أوربا ؛ في ذلك المنفى الإرادي الذي استمر قرابة أربعة أعوام . وقد عرضت الفرقة في منفاها إنتاجها الجديد فكان كأروع ماقدمه مسرح معاصر في العالم في الثلث الأخير من القرن العشرين .

ونقلت الصحف ووكالات الأنباء أخبار الفرقة الثائرة في مجال التمثيل والإخراج ومابثته في روح جماهيرها من شباب «الهيبز» ـ الشباب النزاع إلى الحب والسلام والوئام . وكانت وسيلتهم للوصول إلى أهدافهم الإغراق في تناول ألوان شتى من المخدرات .

على أرض الواقع

ومن المصادفات الغريبة في حياة المسرح الحي بوصفه فرقة طليعة ثائرة فنيا وإيديولوجيا أن وقعت أحداث الطلبة بميلان وباريس وبرلين في الوقت نفسه الذي طافت فيه الفرقة عواصم تلك الدول ، خصوصا ماحدث في باريس حيث احتلت الفرقة مسرح الأوديون ، في وقت كان يعمل فيه شيخ المسرحيين الفرنسي «جان لوى باروه» بهذا المسرح .

وقد عبرت فرقة المسرح الحي عن رأيها في أحداث الطلبة باتباع أسلوب القسوة والعنف ، الذي ورثته عن «أنطونين آرتو» ، عبقري المسرح الفرنسي الحديث .

وأسلوب آرتو ـ كما تراه فرقة المسرح الحي ـ هو الأسلوب الوحيد الذي يتضح من خلاله تقييد الإنسان عن حقوقه في الحرية والحياة ؛ ومع ذلك فقد أثار استخدام هذا الأسلوب نوعا من الجدل بين جماهير الخاصة والعامة ، لارتكازه على الفوضى أساسا لحل المشكلات المطروحة .

صدام مع الشرطة

وعادت الفرقة من منفاها بأعضائها البالغ عددهم أربعين عضوا من الرجال والنساء والأطفال ، وافتتحوا موسما جديدا فى سبتمبر سنة ١٩٦٨ على مسرح جامعة ييل . وكان هذا الافتتاح بمثابة حدث جديد فى عالم المسرح ، إذ خلق جوا عاصفا من الجدل والحوار ، خلع على الفرقة صفة الصدارة للمسارح الطليعية على المستويين الأمريكى والعالمى .

وقد اتسمت عروض فرقة المسرح الحى فى عامى ٦٨ ، ١٩٦٩ بالقوة والصلابة ، بما أحدثته من أفانين الإثارة والتحريض ، وفى مقدمتها عروض «**فرانكشتين**» و «**الأسرار**» و «**أنتيجون**» و «**الجنة الآن**» .

ومن الأحداث المثيرة فى حياة هذه الفرقة المعاصرة ، إلقاء القبض على بعض أعضائها وفى صحبتهم بعض المشاهدين المتشيعين لأفكار الفرقة ؛ وذلك لتلبسهم بحالة العرى الكامل فى أثناء عرض المسرح . وكانت تلك الحالة هى الأولى من نوعها ؛ ولولا مساعى بعض رجال المسرح لدى السلطات لما أطلق سراحهم .

فى الميزان

وتناولت معظم أقلام النقد المسرح الحى بالتعليق الساخر ، فمن قائل إنهم «فاشيون» ، ومن قائل «إنهم خارجون على المجتمع» ، ووصفهم المخرج **هارولد كليرمان** «بالأطفال» ، ورماهم الناقد المعروف **إيرك بنتلى** «بالجهل» .

وعلى المستوى الجماهيرى اختلف الناس بين مؤيد لاتجاهات الفرقة ورسالتها ومعارض لها . ففى بعض عروضها فى بروكلين مثلا خرج نصف المشاهدين قبل ختام العرض . أما فى الأوساط الثقافية فقد أثير جدل كبير وطرح سؤال كبير على لسان كل فرد : هل أنت مع المسرح الحى أم ضده ؟ وفى النهاية لم يستقر الرأى على مساندة الفرقة وممثليها .

وبالرغم من تخوف جماهير المسرح بوجه عام ، وابتعادهم عن مشاهدة عروض الفرقة ، لم تفتر عزيمة فرقة المسرح الحى على مواصلة رسالتها المسرحية ، وغصت أبواب مسرحها بجماعات الهيبز والطلبة والمثقفين ، وبعد جولة قامت بها الفرقة فى أنحاء الولايات المتحدة قررت الرحيل نهائيا إلى أوربا ، بعد أن خلفت وراءها مزيجاً من الأحاسيس الغريبة والفريدة فى نفوس المواطنين الأمريكيين .

والذى لاشك فيه أن فرقة المسرح الحى تعد ظاهرة متميزة فى حياتنا المعاصرة ذلك أنها ـ فى الحقيقة ـ لم تؤثر فى جمهورها فى شكله العام فحسب ، بل تعدت ذلك بآثاره وتهديد الأحرار والتقدميين . وتحدت الفرقة كذلك المسرح الواقعى ومدارسه التقليدية وجاوز تحديها ذلك إلى الهجوم على المسرح المعاصر .

وقد طرحت الفرقة اقتراحا أن تكون «الفوضوية» أساسا لاتجاه مسرحهم الطليعى .

وترجع ثورة **جوليان بك** وجوديت مالينا إلى ضيقها بنظام التعامل بالفلوس لأنه نظام رأسمالى ، وضيقها بنظام العمل بالمسرح البرجوازى وقيوده البغيضة على الفن والفنانين .

ولما ورث **جوليان بك** ستة آلاف دولار عن عمته قرر أن يؤسس هو وزوجته المسرح الحى ليكون مسرحا ثوريا .

قدم الزوجان فى البداية أعمالا مسرحية **للوركا وبول جودمان** ، **وجرترود ستاين** ، حتى كان عام ١٩٥٩ ، وكان عام النجاح للفرقة ، حين قدمت مسرحية «المرسال» ، ثم مسرحية «**السجن البحرى**» . وعلى مدى أعوام ثلاثة حققت الفرقة شهرة واسعة ، ولكن تلك الشهرة لم تشفع لها حين تقرر إغلاق مسرحها فى عام ١٩٦٣ فاضطرت إلى الرحيل إلى أوربا ..

المسرح الحى إذن نشأ نشأة فقيرة : فرقة يحوطها الدائنون من كل جانب وأبطال يعيشون حياة قوامها التقشف والاعتياد على النزر اليسير من حصيلة دخل الفرقة كى تستطيع الاستمرار فى تحقيق أهدافها الثورية من خلال مسرحها الجديد . وقد حاول أعضاء الفرقة الحفاظ على مؤسستهم الصغيرة بكل الوسائل . وبلغت هذه المحاولة حدها عندما قرر أعضاء الفرقة الاعتصام بالمسرح والتعلق بجدرانه حين تجمع الدائنون يطالبونهم بمغادرة المسرح .

حدث هذا عند عرض مسرحية «السجن البحرى» ، وهى مسرحية تخيلية ، تصور عنف العقاب العسكرى داخل سجون البحرية الأمريكية . وعلى الرغم من صدور قرار السلطات بإيقاف عرض المسرحية ، بالإضافة إلى مضايقات مالك العقار الذى يقع فيه المسرح ، فقد تشبث أعضاء الفرقة باستمرار عرض المسرحية فى ليلة استطاع الجمهور فيها أن يقتحم أبواب المسرح الأمامية والخلفية وأن يتسلل من النوافذ والمنازل المجاورة . وهنالك علت صيحات الجماهير فى إنشاد جماعى يردد عبارة «ارفعوا أيديكم عن المسرح الحى !» وبعد انتهاء العرض تم إلقاء القبض على معظم الفرقة نتيجة رفضهم مغادرة المسرح ، على الرغم من تحذير الشرطة إياهم من تكرار أسلوب الاعتصام بالمسرح .

وبعد طواف المسرح الحى بأوروبا امتدت جولته إلى بعض دول أمريكا اللاتينية ، وتكرر احتجاج الفرقة على الأوضاع الاجتماعية فى بعض المناسبات السياسية ، إيمانا منها بأن المسرح والسياسة إنما هما وجهان لعملة واحدة .

فوضويون ولكن سلميون

ولقد قرر أصحاب المسرح الحى أن يكونوا فوضويين ولكن بطرق سلمية . ولهذا وضعوا أسس نظريتهم التى تهدف إلى القضاء على الرأسمالية ، وإلغاء الدولة من حيث هى شكل ، والتخلص من نظام العملة . أما وسيلتهم فى تحقيق ذلك فكان عن طريق شحن الجماهير بأفكار السلام . وكسائر الفوضويين يرفض أصحاب المسرح الحى السلطة وأنواعها كافة ويؤكدون الحرية الفردية بما فى ذلك حق الفرد فى المشاركة فى الثورة ، كل بمفهومه الخاص . وكسائر الفوضويين أيضا فإنهم يكرهون النظام الحزبى ولايحبذون توجيه زملائهم إلى التمسك بأية استراتيجية معاكسة لرغباتهم . ومعنى هذا أن المسرح الحى لايقدر ـ من ثم ـ على السيطرة على أفعال أعضائه .

وتمشيا مع الحركات الفوضوية التى ورد ذكرها فى التاريخ ، يقف المسرح الحى بلا نظام من حيث نشاطه السياسى ؛ الأمر الذى يدفع

أعضاءه إلى الإحساس الشديد بالأنا وبالفردية المعادية للسلوك الاجتماعي.

وهكذا صارت الفوضى مرادفة للثورة عند أصحاب المسرح الحي. ومن ثم يمارس ممثلو المسرح الحي أدوارهم بوصفهم ممثلين سياسيين. لا على خشبة المسرح فحسب. بل على مسرح الحياة كذلك ولهذا وقفت جوديث مالينا عند مثول الفرقة أمام القضاء ـ لتخلفها عن دفع الضرائب المستحقة ـ موقف المحامي. متقمصة دور بورشيا في «تاجر البندقية». ووقف من خلفها أعضاء الفرقة يستعرضون انفعالاتهم داخل المحكمة وخارجها. وانتهت المحاكمة بسجن «جوليان بك» ستين يوما. وسجن زوجته «جوديث» ثلاثين يوما.

وخلاصة ماقصدناه بالفوضى السلمية للمسرح الحي يتمثل في افتراض الحرية لدى أعضائه. كل حسب رغباته وأهوائه. وبالشكل الذي يراه مناسبا، فقد تكون الثورة عند بعضهم في صورة عدم اكتراث لأمور تشرعها الدولة، وقد تكون في صورة هتاف أو شعارات. وقد تأخذ صورة أخرى كالشذوذ الجنسي بأنواعه. أو تشبه بعض الرجال بسلوك الجنس الآخر. وهكذا.

راديكالية ذات مستويين

ولم يكن غريبا أن يكتسب المسرح الحي سمعة واسعة في الستينيات، ولكن علينا أن نتبين المحاولات المستمرة التي ساعدت على اكتسابه تلك السمعة. وقد عاد المسرحيون إلى فحص نظريات من سبقهم من الرواد ووجدوا ملاذهم في «مسرح القسوة» الذي اكتشفه «أرتو». وإذا كان أكثر مخرجي الستينيات قد وظفوا مسرح القسوة في معظم أعمالهم، فإن المسرح الحي كان سابقا إلى احتضان النظرية بل جعلها حجر الزاوية في حرفية المسرح. هذا من حيث الشكل، في حين اتخذ هذا المسرح من الفوضى بأساليبها السلمية أساسا لمضامينها واتجاهاتها السياسية.

وتتسع هذه الفوضى لتضم بين جوانحها اتجاهات غاية في الحداثة والجدة، كالصوفية الشرقية، واليوجا، و«الزن»، **وهو شكل من أشكال البوذية، وتصورات السيكولوجية التاريخية لنورمان ـ أوه ـ براوت، والمواجهات السياسية والتنفيذية بكل أنواعها، وغيرها من المؤثرات.**

وهكذا تكونت لفرقة المسرح الحي مجموعة من العروض، تمزج فيها ـ لأول مرة ـ بين الثورة في السياسة والثورة في حرفية المسرح. وبهذا تجمع الفرقة بين مستويين أصيلين في الراديكالية.

نحو أسلوب جديد

ومحاكاة لفن أرتو جاءت نصوص المسرح الحي نصوصا استعراضية أكثر منها نصوصا أدبية. وهي فوق ذلك تبعد كل البعد عن الأساليب الطبيعية. ولعلها اعتمدت على أساليب الاستعارات المكثفة أكثر من اعتمادها على أسلوب القصة والعقدة والحبكة وظهرت أجساد الممثلين تتخذ أوضاعا تجريدية في التعبير تماثل تصورات أرتو، وحلت الأصوات (كالأنين والنخير والصراخ والنشيج والعويل والترتيل) محل الكلمات. وقد كانت تلك الأصوات تقطع بفترات مميزة من الصمت المتعمد والعلامات الطقسية.

وتنكشف للمسرح الحي عقيدة **أرتو** التي لاتفرق بين الحياة والمسرح ولو دققنا النظر لوجدنا أن صفة «الحي» لهذا المسرح لم تختر عبثا، فهو اسم مناسب ومعبر عن التزامه بكسر الحاجز الفاصل بين ماهو معروض على خشبة المسرح وماتحدث في الحياة.

ولهذا السبب يكون لردود الفعل اللحظية من جانب جماهير الفرقة الاعتبار الأول. وقد أمكن للفرقة أن تحول تلك الجماهير من مجرد مشاهدين إلى جماعات من الممثلين، ومن ثم يتحول الحدث المسرحي إلى حدث حقيقي، والعكس صحيح. ففي عرض مسرحية «أسرار» المشهور للفرقة يتحول الجمهور إلى مجموعة دراسة تلقى عليها المحاضرات في بعض الأحيان، وفي بعضها الآخر يتعمد الممثلون إثارة الخوف عند الجمهور عندما مايحملقون في وجوههم بشكل يبعث على الاشمئزاز. على أن تلك المشاركة الجماهيرية في عروض المسرح الحي ليست إلا نوعا من الفوضى السلمية.

ويزيد من أهمية المسرح الحي بوصفه مؤسسة مسرحية تبنيه لاتجاه العلاج النفسي السياسي على نحو جاد. ففي عرض «اللجنة الآن» ـ وهو من أخطر العروض المسرحية التي قدمتها الفرقة ـ يواجه أعضاء المسرح الحي ـ وهم عرايا ـ ضيوفهم من المشاهدين في ملابسهم التقليدية. وهؤلاء في نظر المسرح الحي ليسوا إلا عملاء للدولة البرجوازية، أو هم ـ كما يقول جوليان بك مدير الفرقة ـ ضحايا طحنت طاقاتهم النفسية. وهم عاجزون عن تحرير أنفسهم. أفرادا أو جماعات، ومن ثم فإنهم يقللون من ثقة العالم بهم، ويقفون في وجه الحرية الجنسية (تلك الحرية التي يعدها **جوليان بك** علامة من علامات التحرر الحقيقي).

ولكي يحقق المسرح الحي أسلوبه في مواجهة الجماهير فإنه ينزع إلى بث عوامل الإثارة المختلفة في نفسياتهم حين يهاجمها بفعل محموم أحيانا وبفعل لاوجه فيه للتعقل أحيانا معتمدا على صدمات مفاجئة في التغييرات الضوئية. تلك التي تتشكل في أحلام وكوابيس تنبع أساسا من تصرفات مزاجية لأعضاء الفرقة. هذه التصرفات تأخذ أوضاعا وأشكالا سيكولوجية وجنسية وهجومية، تعمل بطريق مباشر على التصدي والمجابهة العنيفة لجماهير المسرح. ومثل هذا السلوك أو هذا المنهج يعد أسلوبا جديدا لم يسبق تقديمه على المسرح طوال عمره المتطور، وهو إن دل على شيء فإنما يدل على شمولية العمل المسرحي الذي ينزل إلى انصهار الممثل والمشاهد في بوتقة العمل المسرحي السياسي في عصرنا الحالي ـ هذا العصر الذي لم تتوقف فيه المذابح الجزئية التي تنال من البشرية المعذبة. ذلك أنه بالرغم من تقدم عالمنا حضاريا مازال متخلفا لإيمانه واعترافه بالحروب وسباقه في اختراعات أسلحة الدمار النووية.

ثوار ولكنهم منظمون

ولايكتفي أعضاء المسرح الحي بأن يعدوا أنفسهم مجرد ثوار وحسب. بل يصرون على أنهم أمثلة للثورة في الفن والسياسة والجنس. وأكثر من هذا فهم يعدون أنفسهم أعظم فرقة مسرحية ثورية منظمة في أمريكا. ولقد أعلنت الفرقة من قبل أنها سوف تعيش بعيدا عن نظام الرأسمالية بكل متناقضاته، بل احتقرت النقود والتقاليد الموروثة والتفوق التجاري. وعلى مستوى التوجيه والإرشاد دعت الفرقة جمهورها إلى

تبنى قيم أخلاقية (وهذا واضح فى مسرحيتى «أنتيجون» و«أسرار»)، والإيمان بشخصية الإنسان (كما فى مسرحية «فرانكشتين»)، والالتزام بالثورة الفوضوية (كما فى مسرحية «الجنة الآن»)، والخلاصة أن فرقة المسرح الحى تنشد فى نهاية الأمر مجتمعا فوضويا تسود فيه الأخوة والحب والثورة المستمرة.

فرانكشتين

قد يكون من المفيد أن نتوخى الدقة فى الكشف عن أسلوب العمل الفنى الذى اضطلعت به فرقة المسرح الحى فى أعمالها السياسية، من خلال عرض كبير كعرض «**فرانكشتين**». ويعد إعداد الفرقة لرواية «ماريا شيللى» من أنجح العروض ذات الأسلوب الشامل للمسرح الحى. إن هذا الإعداد يعكس حالة عدم الاقتناع بالحضارة الحديثة، ويحاول – عن طريق العرض – تصوير بشاعة الماضى وآمال المستقبل الغامضة.

وفرانكشتين ليس إلا شخصية «فاوستية» مركبة؛ فهو عالم ومبدع ومعلم وثائر؛ بمعنى أنه شخصية تبحث عن نهاية المعاناة الإنسانية؛ نهاية توازن شخصية الإنسان التى أفسدتها الحضارة.

ورواية **ماريا شيللى** لم تكن – فى الواقع – غير نقطة الانطلاق للحدث؛ أما القصة فليس للكلمات محل فيها؛ وأما الإخراج فتجريدى الأسلوب ولامنطقى، على نحو ما يحدث عادة فى الأفلام.

والصور فى العرض أكثر أهمية من التسلسل الروائى؛ وهى تؤدى بطريقة الانتقال الفيلمى على نحو هو أشبه ما يكون برقص الباليه. أما الضوضاء والسكون والمؤثرات الغريبة والكوابيس السيريالية فتتداخل مع خيال الظل. وأما الإضاءة فمتوهجة، وإن كانت تبدو أحيانا كالسراب. وعلى سبيل المثال نلاحظ فى المشهد الأول **لفرانكشتين** أن الممثلين على خشبة المسرح قد اتخذوا أوضاع اليوجا وتأملاتها، وارتدوا ملابس من الجينز، مع أقمصة تتراوح ألوانها بين البرتقالى والأحمر والأخضر والأصفر، وعقد كل منهم ساقيه، واتخذ الوضع الجماعى فى النهاية شكلا متناسقا. وقد نتج عن ذلك ظهور كل ممثل فى مظهر غامض، واتسام وجوههم بعامة بطابع جمالى. لقد كانوا يجلسون كما يجلس «بوذا»، دليلا على قوة التركيز؛ وإنهم فى هذه اللحظة لشديدو الإحساس بذواتهم.

ولا تمر لحظة حتى يدرك المشاهد خلفية المنظر الكبير، التى تتمثل فى كبائن مبنية من الحديد، يبلغ ارتفاعها عشرين قدما، وتتكون من ثلاثة طوابق. قسمت إلى خمسة عشر وحدة مكعبة، وقد احتوت على عدد من المواسير والحبال والسلالم والشبابيك. وعلى أحد جوانب المسرح تجلس سيدة صغيرة تذيع فى هدوء أن الممثلين فى حالة تأمل من أجل أن تتمكن الممثلة الجالسة فى الوسط من السباحة فى الهواء. وتخبرنا السيدة المذيعة بأنه إذا ارتفعت تلك الممثلة إلى أعلى – بطريق السحر – فسوف تكتمل المسرحية. وبعد العد التنازلى المطلوب تخفق الفتاة فى الارتفاع؛ ولكن اشتياقنا إلى رحلة ممتعة يتحقق بتمثيل فرقة المسرح الحى.

وننتقل من مشهد جمال التأمل الذى تضمنته مقدمة العرض إلى عملية قتل جماعى. فهاهم أولاء الممثلون يجذبون الممثلة التعيسة ويلقون بشبكة على رأسها، ويضعونها فى صندوق من الخشب، ويبدأون مسيرة جنائزية بين صفوف المشاهدين، من خلال ممرات الصالة؛ فى حين تعلو صرخات الفتاة ونحيبها وهى تناضل فى داخل الصندوق؛ لأنها ترفض أن تموت. وفجأة تصل صرخاتها إلى بعضهم فيصرخون مثلها، فى حين يعلو صوت أحدهم: «لا!»، ويتبعه آخرون يرددون نفس الصيحة: «لا!». وينفض الموكب الرهيب، ثم تعلو أصوات الممثلين على طريقة النواح والعويل، مطالبة بالرحمة والشفقة، وبالحياة للمخلوقة المسكينة. ويبدأ الممثلون فى الجرى صعودا إلى خشبة المسرح وهبوطا منها. وفى ختام هذا المشهد يتمخض الحدث عن لوحة تضم الممثلين فى شكل مجموعة من الأسرى حكم عليها بالموت داخل الكبائن، فى حين علت صيحات الضحايا تطلب الخلاص بالصراخ تارة وبالصلاة أخرى؛ ولكن دون جدوى؛ فقد شنق بعضهم؛ ورمى بعضهم بالرصاص، وحكم على بعضهم بالاختناق بالغاز، أو بالصلب، أو بالطعن، أو بالصعق عن طريق التيار الكهربائى. وتمضى لحظات ترقد فيها الجثث على خشبة المسرح، ثم يدخل دكتور فرانكشتين ويقدم الموضوع الرئيسى: «كيف نضع حدا لمعاناة الانسان؟!»

ويقوم دكتور **فرانكشتين** بحقن الفتاة بحقنة طويلة، ثم تتشكل أجساد الممثلين بشكل بهلوانى لتصنع معملا من أكوام الحديد، يخلق منه فرانكشتين الإنسان الجديد. وفى إحدى الكبائن العلوية ترقد جثة لإنسان وقد شدت إلى مائدة ببعض الأربطة، ثم تأخذ إحدى الممرضات فى ربط عدد من التوصيلات الكهربائية الملونة بمختلف أجزاء جسمه، وإنها للحظة دقيقة تلك التى يعمل فيها الدكتور **فرانكشتين** فى هذا الجسم. ثم تضاء الصالة لتصبح هى العالم من حولنا، حيث تمثل كل كبينة قسما منه، ونسمع فى الوقت نفسه أصواتا إذاعية تعلن تقدم التكنولوجيا وسط أحداث الساعة: العمال فى مسيرة، والرأسمالية تهدد، والماركسيون يجادلون، والجنرالات تحكم خطط انقلابات عسكرية، ولكن سرعان ما تختفى الأصوات كافة.

وفى الوقت الذى تتم فيه تلك الأحداث نلاحظ أن الجسم لا يستجيب لعلم فرانكشتين؛ فالقلب ضعيف يكاد أن يتوقف. وهنا يظهر «**فرويد**» و«**نوربرت**»، فينصح الأخير باستخدام القطب الكهربائى لعينى المريض، فى حين ينصح الأول بنفس العلاج للأعضاء التناسلية.

وتدب الحركة فى المخلوق الذى يئن. فى حين شغل الطبيب بإيصال أسلاك أشبه بأعواد «المكرونة» بجسم المريض.

وتضاء أطراف المخلوق وأعضاؤه؛ ويصيح «**فرانكشتين**»: «المخلوق يتحرك!». وهنا تبدأ لحظة إظلام يبدو بعدها الجسم فى كامل هيئته، عملاقا يبلغ طوله حوالى عشرين قدما؛ ومخلوقا وحشيا بشع المنظر. هذا الكائن هو صانع الحضارة التى تهددنا من حين إلى آخر.

والفصل الثانى من العرض يستعرض رأس المخلوق العجيب. وبينما يفتح المنظر على إظلام، تظهر إضاءة حمراء تتغير إلى خضراء ثم إلى زرقاء، ثم فجأة ينعكس هذا الشكل المهول على الكبائن فتبدو أشبه



بأقسام منفصلة ، كل قسم عليه بطاقة تمثل الانا واللاشعور والشهوة والحب والغريزة والحكمة والمعرفة ؛ وهى فى مجموعها تشكل ما بداخل رأس العملاق . ويحدث هذا فى الوقت الذى يقوم فيه الممثلون بإصدار أصوات تعبر عن عوامل الصراع الكامنة فى المخلوق الذى يظل مشدودا إلى المنضدة ، يحلم بأساطير الماضى ، التى تتمثل فى أصول الميثولوجيا الغربية ، والتى تتجسم على خشبة المسرح ؛ فنرى الأنا والحكمة فى شكل «**ديدالوس**» وابنه «**إيكاروس**» ، ونرى الحب مع آلهة الشباب والربيع ، وهكذا .

وينتقل العرض من حدث إلى آخر ، مع الحوار والكثير من الصور . ومع تداعى صور الحضارة الغربية والوعى بها يبدأ «فرانكشتين» فى تعليم مخلوقه اللغة المرادة ؛ اللغة التى يفرضها التطور التكنولوجى : «المؤسسة» و «النظام» و «التعليم» وغيرها من المسميات .

وماتلبث الوظائف أن تتصارع فى داخل الرأس بغية الوصول إلى القمة . وهذه الوظائف متنوعة ؛ وهى تتمثل فى الأنا والأنا الأعلى والشهوة والحب والغريزة والحكمة وغيرها . وتكون الغلبة للأنا الذى يدفع الرجل المخلوق إلى الحضارة ، وهنا تسيطر السلطة وتسود ، ويبدأ شقاء الإنسان . ومع ذلك تنتاب المخلوق الجبار عوامل الوهن والضعف نتيجة خبراته فى مجالات المرض والشيخوخة والمجاعة والوفاة ، ويصبح عاجزا عن الكلام ، وتصدر عنه انتفاضات سريعة ، واهتزازات فى محاولة للوعى ، ولكنه لا يقدر ؛ ومع ذلك يتذكر رحلة وعيه وهو ينوح :

كان الظلام يسود عندما استيقظت
وشعرت بالبرودة وبعض الخوف
ولم أكن أستطيع التمييز ، فقد كنت كالفقير
لاحول لى ولا طول . أحسست بالألم
ينتابنى ، فجلست ثم بكيت ، وأيقنت
أنه لا توجد إلا وسيلة واحدة للتغلب
على حدة الألم . هذه الوسيلة هى الموت .

وننتقل إلى الفصل الثالث وفيه يتحول الرأس إلى ما يشبه سجنا عالميا . ونرى شرطى يحمل مصباحا وهو يجرى فى طرقات المسرح باحثا عن الهاربين الذين انتشروا فى كل مكان ، يحاولون التخفى دون جدوى .

شرطى ـ هل أنت ستيفن جوزيف ؟
ممثل ـ نعم
شرطى ـ هل ولدت فى بروكلين ؟
ممثل ـ نعم .
شرطى ـ أنت مقبوض .
وبعد ذلك يبدأ مشهد جديد :
شرطى ـ هل أنت كارل أبونهورن ؟
ممثل ـ نعم .
شرطى ـ سنك ٢٩ سنة ؟
ممثل ـ نعم .
شرطى ـ أنت مقبوض .

وتتكرر تنويعات من هذه الأسطر الخاصة بالاستجواب كلما تم قبض أحدهم ، وتسجل بصمات أصابعه ثم يوضع فى الزنزانة . وكلما دخل واحد إلى الزنزانة أطلقت صفارة ليقف المسجونون وظهورهم للجماهير . وليبدأ بعضهم حياة جنونية تتمثل فى السب والزعيق والتلويح فى الهواء . وباختصار شديد يتصرف الواحد من هؤلاء تصرف المجانين . على أن بعضهم الآخر يتصرف على نحو شاذ مغاير ، فنراهم يبكون أو يصرخون أو يلعبون بأعضائهم التناسلية . ويتكرر الحدث من زنزانة إلى أخرى . أما الهدف من ذلك فهو تورط المشاهد فى عملية الاختيار التى يمارسها الممثلون وهم يقومون بدور المساجين . أما دكتور فرانكشتين فيكون آخر المقبوضين ، ولكنه يقوم بدوره بوصفه ثائرا ، ويصدر تعليماته إلى المساجين . ثم ما يلبث الحراس أن يقوموا بالهجوم ، ويقف العالم على فوهة من النار . ثم يتغير اللون الأحمر الوهاج إلى الرمادى ثم الأسود . ويسود بعد ذلك صمت مطبق . وفى الظلام ينهض المجانين من رقادهم ، ثم يعيدون بأجسامهم الفاحمة شكل المخلوق الغريب . فإذا هو مرة أخرى عملاق هائل مفزع ، ولكنه يبدو فى أشد حالات الوهن والضعف ، تصدر من عينية أشعة خضراء يوجهها إلى الجمهور وهو يرفع إلى أعلى شاخصا إلى السماء يطالب بالجنة ، وتصدر منه إشارات أخرى تدل على الابتهاج ؛ ابتهاج الإنسان الذى يريد أن يعيش .

وقد أثار عرض فرانكشتين إعجاب النقاد لمسرحته الشديدة . ولم يلق هذا العرض رواجا لدى المهتمين بأصول الشكل فحسب . بل كان كذلك مثلا رائعا لفلسفة المسرح الحى . ومعروف أن **ماريا شيللى** ـ المؤلفة الأصلية لفرانكشتين ـ هى ابنة «وليام جودوين» (أحد مؤسسى الفوضوية المعاصرة) .

وعلى الرغم من الجدة فى الإعداد ، التى قدمت بها فرقة المسرح الحى « **فرانكشتين** » فإن هذا العرض ما زال يعكس فلسفة « **جودوين** » نفسه ، التى عرفت أصولها حتى قبل أن تكتب ماريا شيللى روايتها الميلودرامية المشهورة . أما جدوين فقد أهاب بأن الأنسان خيرّ بطبعه . وأن الشر دائما يتمثل فى السلطة .

ويبدو فيما يبدو ــ كما يرى بعض الدارسين ــ أن **فرويد ويونج** لم يعرفا شخصية الإنسان حق المعرفة . فى الوقت الذى أنكر فيه ماركس على الإنسان أن تكون له شخصية .

أما المسرح الحى فلم يستطع التعامل مع القضية فى مختلف أبعادها العميقة . وخرج إلينا بفلسفة فوضوية بعيدة عن الواقع وإن كانت قد تخفت تحت قناع اليسارية الجديدة . التى كادت تشوه العرض المسرحى ومغزاه الثقافى .

وهناك نقطة ضعف أخرى فى العرض كشف عنها بعض النقاد . خلاصتها اعتقاد قادة المسرح بأن العقل سابق على الوعى ، أما الذاكرة والخبرة والمعرفة فكلها جزء من اللاوعى الجماعى . فإذا تعلم الإنسان فإنه لا يتعلم إلا الكلمات الحديثة . أما العقل فإنه حين يوظف فى عالم الواقع يخلق سجنا ، ومن ثم يصبح العالم سجينا كذلك ولكنه محكوم فى النهاية بقوة الأنا الذى يعده قادة المسرح الحى القوة المركزية أو صاحب الوظيفة المسيطرة . فالأنا يحل محل العقل ، ويصبح مسئولا عن خلق السجن . وهذا السجن الذى خلقه الأنا تسيطر عليه السلطة ومؤسساتها، تلك التى تدفع بالرجال إلى الشر والجنون .

ولعلنا أيضا نلاحظ استحضار عبقرية المسرحى « **ماير هولد** » فيما تشكل من مظاهر تصميم العرض . أما ألوان الديكور المتنوعة فقد ساعدت على تنوع الحدث الذى كان يبدو أشبه شيء بالمعمل فى لحظة والسجن فى أخرى . ثم تحوله بعد ذلك إلى إطار لرأس المخلوق . ومما أثار الانتباه أيضا قيام الزنزانات أو الكبائن الصغيرة مسرحا للمشاهد التمثيلية المتناثرة .

وتجلت روعة بعض مناظر العرض . كتلك التى اختلط فيها الحديث على خشبة المسرح بالجمهور . حين اشتركت ألوان الإضاءة فى تحقيق التوازن بينها ، فمن لون أخضر رمادى . إلى أحمر بلون الدم . مقرونا بحيل مرئية وأخرى صوتية . مع مزيج من الأجراس والصفير . وسط موجة من الإضاءة المشعة والظلام المطبق . الممزوج بالصراخ والعويل والتشنجات . وكانت نتيجة كل ذلك صورة ناطقة لعالم من الفوضى والضوضاء . لم تغفل عنها لمسات الجمال ، فالمخرج لم ينس قط أنه يعيش تجربة مسرحية . ومع ذلك فإن قوة العرض الأساسية قد تمثلت فى حركة الأداء الدافق . الذى أبرز إصرار الإنسان على الحياة فى عالم ينوء بالاضطراب . ولعلنا نستنتج أن شكل المخلوق فى النهاية يحمل معنيين مجازيين : الأول هو أن الإنسان يعيش فى هذا المخلوق الغريب ، والثانى هو أن المسرح الحى يعيش فى داخله كذلك .

وبرغم كل المآخذ التى أخذت على المسرح الحى . لم يزل هذا المسرح موضع تقدير الجماهير التى تعاطفت مع اتجاه الفرقة الثائرة . على أن هذه الجماهير المتعاطفة لم تقنع القائمين على الفرقة . ولكن استجابة مجموعات الهيبز التى حضرت عرض فرانكشتين كانت أكثر فاعلية وأقدر على إرضاء نزعات قادة هذا المسرح . على الرغم مما أحدثه هؤلاء من إفساد للعرض فى أكثر مواقفه .

لمحات من المسرح السياسى المصرى

وعلى أرض واقعنا المصرى سجل المسرح المصرى المعاصر لمحات من المسرح السياسى . فرضته قضية الهزيمة ١٩٦٧ . ومن هذه اللمحات ماكان سياسيا مباشرا . ومنه ماكان سياسيا غير مباشر . ومن المسرحيات المباشرة « **النار والزيتون** » لألفريد فرج . « **وليلة مصرع جيفارا** » لميخائيل رومان . و« **سند باد** » لشوقى خميس ، ومن المسرحيات العالمية المباشرة « **مارا ــ صاد** » (مجانين) . و« **الغول** » . وكلاهما **لبيتر فايس . والحقيقة أن المباشرة هنا تأتى أولا من طبيعة النص** المسرحى ووضوح هدفه السياسى . ثم يأتى التناول الإبداعى ليحيل هذا الهدف جسدا حيا تتكامل أبعاده بحضورية جماهير المسرح .

وفى هذا المقام لن أحاول التعرض لتلك النماذج إلا بقدر معرفتى ببعضها . ومن خلال ماسجله النقد لها أو عليها . وبمعنى آخر لايسعنى إلا أن أقدم نماذج أخرجتها شخصيا . وكانت موضع خلاف واتفاق بين النقاد . وهذا ماجعلها تترك بصمات أسلوب جديد عرفناه باسم المسرح الشامل .

الغــول

ومسرحية غول لوزيتانيا لبيتر فايس ، هى التى أخرجتها لمسرح الجيب فى عام ١٩٧٠ . والتى عرضت بعد ذلك فى مسرح الجمهورية . وامتد عرضها أكثر من أربعة أشهر متوالية فى عرضها الأول . ثم افتتح بها المسرح الرومانى المكتشف حديثا بالإسكندرية فى أغسطس ١٩٧١ . وشاركت فى مهرجان دمشق المسرحى الخامس فى مايو ١٩٧٣ . وأعيد عرضها مرة أخرى فى مسرح الجيب فى أكتوبر ١٩٧٣ . وقد اختلف النقاد حول الأسلوب الذى قدمت فيه المسرحية . وربما كان لهم بعض الحق ، فالمسرح الشامل الذى انتهجته أسلوبا لهذا العرض لم يكن قد اكتملت مفاهيمه يوم إخراج المسرحية . ولكنه تطور فيما بعد ليصبح أسلوبا قائما بذاته . شأنه شأن الأساليب الفنية الأخرى .

وأود أولا أن أعترف أننى حين أخرجت **الغول** كنت أخطط لعمل جديد وجرئ . فى وقت كان يعلق بخيالى فيه بعض المبادئ والمفاهيم الفنية التى عشتها فى اثناء سنى خبرتى بعيدا عن بلدى . وتمنيت لو واتتنى الفرصة كى أوظفها فى وضعها الصحيح . أملا فى بعث حركة فى مسار المسرح المصرى .

أقبلت على تجربة **الغول** بعد أن قرأتها وفى ذهنى مفاهيم المسرح العادى الذى اقتنع به الإنجليز أسلوبا لأداء الممثلين فى مسرح شكسبير المعاصر .

أقبلت على التجربة وفى ذهنى العودة إلى إحياء مفهوم العلاقة بين الممثل والمشاهد .

وأقبلت على التجربة وفى ذهنى مفهوم المسرح البرختى بكل معانيه السامية.وأقبلت على التجربة وفى ذهنى أساليب التغيير الجذرى لموازين

المفاهيم المسرحية وانتقاله من التقليدى إلى الطليعى .

كانت تلك كلها هى الأرض التى تمثلت لى فى الخلفية الإبداعية التى عشت أصداءها فى أعوام الخبرة والدراسة ، حتى خرج هذا العمل تجربة طليعية . تميزت بالجدة وبالصلابة .

ولقد كانت تجربة مثيرة حقا . وظف فيها أكثر من منهج فنى للعمل . ولعلى أذكر تدريبات الإرتجال فى مراحل الاستعداد الأولى (البروفات) ، وهو منهج تركتير فى الكشف عن طبيعة الأسلوب النهائى للتجربة . والارتجال أسلوب معروف . تبناه كثير من رواد المسرح الحديث والمعاصر ، وله نتائج حاسمة فى كثير من المعضلات المتعلقة بالحركة المسرحية .

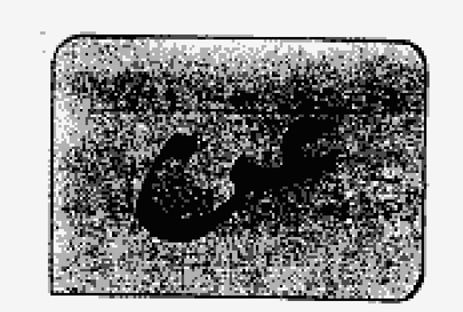
ومن خلال ماكتبه نقاد المسرح الحديث من تعليق على العرض برزت أوجه الخلاف والوفاق بينهم حول أسلوب هذا العرض . فقد وصفه فريق بأنه « كباريه » سياسى . ووصفه فريق ثان بأنه الكوميديا الموسيقية . وفريق ثالث بأنه مسرح شامل . وفريق رابع بالأوبريت الممزوج بالكوميديا الساخرة . وهذه الأوصاف إن دلت على شيء فإنما تدل فى مجموعها على أن ثمة عملا جديدا كتب له الظهور . وأصبح علامة فى طريق الحركة المسرحية الطليعية من وجهة نظر الشكل والأسلوب .

وتعد « **الغول** » حق تجربة مسرحية حية وجريئة أدارت ظهرها لسمات المسرح التقليدى وأفانينه التى لاتحصى . والتى مازالت تعيث فسادا فى أرضنا المسرحية الشابة .

ولكن ينبغى ألا يفوتنا الاعتراف بأنه لولا نص مثل نص بيرفيس غير التقليدى ما كان أسلوب المسرح الذى تصورته أسلوب تعرض بكل ما حواه من أفانين المسرح الطليعى .

إذا كنت قد استعنت فى تفسيرى هذا العرض بالوسائل والمناهج التى لا تعرف الزيف فى وسائل التعبير . وفى عونى رسمى مسرح الارتجالى والمسرح المرتجل . ومسرح أرتو . والمسرح الطليعى فى الستينيات . ومسرح الساحر فى أبسط مفاهيمه — فمعنى ذلك أن حرفية المسرح ليست إلا حلقة متصلة فى كل زمان ومكان . مهما اختلفت صنائع المسرح فى الشرق والغرب . ولكن يجب مع ذلك ألا ننسى أن نحرص على المدوام إثراء مسرحنا العربى بتراثه الثقافى والأدبى . وهو غنى بالأحداث .

كان منهج الغول يقوم على الاعتماد على الممثل . على نحو ما تعلمت ورأيت ومارست من المسرح الإنجليزى الحديث . وكان أسلوبى فى العمل انطلاقا من نص سياسى فرض امتزاج الممثل بالمشاهد . فاستخدمت فى ذلك أساليب السيرك . والكوميديا ديلارتى . والتهريج . والجد . والفكاهة . دون تقيد بحرفية المسرح التسجيلى . ومن ثم كان العرض شاملا فى أسلوبه . وشموليا فى تصميمه . ولم أحاول اللجوء إلى حرفية ساذجة فى المؤثرات إيمانا منى بأنه مهما فعلت فلن تقارن مؤثراتنا المتاحة بأفانين التكنولوجيا العصرية المستخدمة فى المسرح الغربى وحرفيتها .



مسرح الحياة اليومية

سامية أسعد

« مسرح الحياة اليومية » Théâtre du quotidien عبارة يكتنفها الغموض بالرغم من وضوحها الظاهرى . وبرجوعنا إلى آخر معجم فرنسى عن المصطلحات الخاصة بالمسرح[1] ، وجدنا مقالاً قصيراً يحدد السمات الأساسية لهذا التيار المسرحى الجديد .

يعرف باتريس بافيس « مسرح الحياة اليومية » بأنه مسرح يسعى إلى العثور ثانية على كل ما هو يومى، وإلى تصويره . لقد استبعد كل ما هو يومى دائماً من المسرح بحجة تفاهته وخلوّه من المعنى وإيغاله فى الخصوصية . ويشمل هذا التيار الجديد تجارب متنوعة للغاية ، من بينها Kitchen Sink drama الذى برز فى الخمسينيات فى انجلترا ، ويمثله ويسكر والمدرسة الطبيعية الجديدة ، ويمثلها كروتز Kroetz ، والمسرحيات التى كتبها وأخرجها كل من فنزل Wenzel ، ودويتش Deutsch ، ولاسال Lassalle ، وفينافير Vinaver . تحاول هذه الحركة أن تجدد اللوحات التاريخية التى صورتها الواقعية الانتقادية (ب . بريخت) ، كما أنها تتخذ موقفاً مضاداً من الخلق المسرحى عند العبثيين الذين سجنوا أنفسهم فى ميتافيزيقا العدم . وقبل ظهور هذا التيار ، ظل كل ما هو يومى منزوياً فى حدود الزخرف والزينة ، هكذا كان حال الشعب ـ مثلاً ـ فى المأساة الكلاسيكية والدراما التاريخية فى القرن التاسع عشر ، أى أن الحياة اليومية كانت جزءاً من خطة أعلى لعملية الخلق المسرحى (كانت ، مثلاً ، خلفية للمكان الذى يتحرك فيه البطل) . ومن حيث المبدأ ، لم يكن هناك اهتمام بما لا يعنى شيئاً بالنسبة للتطور التاريخى . حتى ب . بريخت لم يقف عند حياة الشعب اليومية إلا من خلال منظور سوسيولوجى شامل ، باعتبارها شيئا يصاحب حياة علية القوم (« الأم شجاعة ») .

وتصوير الحياة اليومية العادية التى تحياها الطبقات المحرومة من الحظ ، يعنى سدّ الثغرة بين التاريخ ، أى اللحظات الأساسية فى التطور الاجتماعى ، والتاريخ المتواضع ـ وإن كان ملحاً متسلطاً على الذهن ـ الذى يصنعه صغار القوم ، أولئك الذين لا حق لهم فى إبداء الرأى . ومعنى هذا أن « مسرح الحياة اليومية » يريد أن يبنى من جديد وسطاً معيناً ، وزمناً معيناً ، ونحولاً إيديولوجياً معيناً ، ابتداء من بعض الأحداث التى نعيشها يومياً ، والجمل التى ننطق بها . هذا المسرح مفرط فى الواقعية أيضاً ، ومتصل بالمذهب الطبيعى فى المسرح والأداء ، وإن اتخذ شكلا انتقادياً ؛ ففيه نشاهد أحداثا غالباً ما تتكرر ، وتقع دائما عند مستوى الحياة اليومية التى نحياها فى كل لحظة .

فى هذا المسرح ، غالباً ما يكون الحوار مسطحاً ، ومقصوراً على الحد الأدنى. وهو يتجاوز على الدوام فكر المتحاورين الذين يكتفون بتكرار الكليشيهات الكلامية واجترارها ، تلك التى تلقنهم إياها الإيديولوجيا المسيطرة (أقوال مأثورة ، حِكَم ، أبنية أنيقة لجمل توحى بها أجهزة الإعلام ، حديث عن حرية الفرد فى التعبير ، الخ ..) ولا يهم المتفرج إلا بلحظات الصمت وما لايقال . والمتكلمون محرومون من أية مبادرة ، إنهم مجرد تروس فى الآلة الإيديولوجية التى تصور العلاقات الاجتماعية . وهذا المفهوم الخاص بإنسان يظل أسير بيئة تسرق منه حتى كلامه ، قد يكون مجرد تكرار لمفهوم المدرسة الطبيعية ، لولا أنه يخص المَسْرَحة Théâtralité بوضع جديد .

فالمسرحة تُرى دائماً فى هذا المسرح ، بدلاً من أن تختفى وراء تصوير الواقع . وهى بمثابة نغمة خافتة مستمرة ، لا يكتمها أى انعكاس للواقع . ووراء تكدس الأحداث ، يجب أن نحدس تنظيم الواقع ؛ يجب أن نحدس السخرية الكامنة وراء « ما هو طبيعى » . وغالباً ما يتخذ من يوجّه الممثلين ، أو الإخراج اللاواقعى ، هذا الموقف الذاتى من الواقع . والانتقال الدائم بين الواقع المُنتَج والإنتاج المسرحى للواقع هو الضمان

الإيديولوجي لهذا الشكل المسرحي ، إذ لا ينبغي أن يتلقى المتفرج صور واقعه اليومي إلا إذا أعيدت صياغتها ، وأعيد تصويرها .

وبعكس الواقعية الانتقادية التي تعتمد على التفاؤل وإمكانية تغيير العالم ، نجد أن «مسرح الحياة اليومية» يغذى الغموض الذى يكتنف إمكانية تغيير الإيديولوجيا والمجتمع . إن الشعور بشيء من الاشمئزاز أمام صور الواقع والإيديولوجيا فى وعى البشر يؤدى أحياناً إلى نزعة تحكم بالجمود والثبات على أية إيديولوجيا ، بل على أى نقد إيديولوجي . والتخبط فى اللغة المسيطرة يصور عندئذ الرؤية الحتمية للاغتراب الذى يعبر عنه الكلام . ولكى «يتحكم فى الدقة ثانية» ، يعمد النص أحياناً إلى إدخال صوت المؤلف مباشرة ، وينقد المؤلف صراحة اغتراب الشخصيات . ويضفى طابعاً ذاتياً على إشكاليتهم (مثال ذلك بعض مشاهد نص م . دويتش «تمرين البطل قبل السباق») .

ويمثل هذا التيار المسرحي الجديد عدد من الكتاب والمخرجين . اخترنا من بينهم الكاتب ميشيل ڤيناڤير . لاعتقادنا أنه أفضل من يمثل هذا التيار .

وُلد ڤيناڤير فى عام ١٩٢٧ ، وبدأ بكتابة روايتين (١٩٥٠ ، ١٩٥١) ـ كان عنوان الأولى «لاتوم أو الحياة اليومية» ـ نالت إحداهما جائزة . وأخرج روچيه بلانشون **R. Planchon** أولى مسرحياته ـ «الكوريون» ـ فى ليون فى عام ١٩٥٦ ، ثم أخرجها ج . م . سيرو **J. M. Serreau** فى باريس فى يناير ١٩٥٧ ، ونشرها جاليمار فى عام ١٩٥٦ تحت عنوان «اليوم أو الكوريون» ، فى عام ١٩٥٦ ، كتب ڤيناڤير النص الخاص بكورس مسرحية سوفوكليس «أنتيجونا» . ومسرحيته التالية ـ «المُحجَّاب» ـ مرتبطة بالواقع المباشر آنذاك ، كتبها فى خريف ١٩٥٧ انطلاقاً من الخطوط الرئيسية لمسرحية سوفوكليس «أوديب فى كولونا» ، ونشرتها مجلة «**المسرح الشعبى**» **Théâtre Populaire** فى مارس ١٩٥٨ ، وأخرجت لأول مرة على المسرح (فى ليون) فى عام ١٩٨٠ ثم أخرج جورج ويلسون على «المسرح القومى» **T. N. P.** «عبد الإسكاف» ، المأخوذة عن مسرحية **توماس ديكير Th. Dekker** فى مارس ١٩٥٩ ، بناء على طلب **جان ڤيلار J. Vilar** . و «**إيفيچينيا أوتيل**» مسرحية ثقيلة ، تشتمل على عشرين شخصية ، ويتطلب عرضها خمس ساعات فى حالة الالتزام بالنص الأصلى ، أنهاها الكاتب فى مارس ١٩٥٩ ، لكنها لم تعرض فى فرنسا إلا بعد ذلك بثمانية عشر عاماً ، عندما أخرجها أنطوان ڤيتيز **A. Vitez** فى «سنتر بوبور» ، وفى الوقت نفسه أخرجت للمسرح فى ألمانيا ، وأخذ عنها فيلم للتليفزيون الألمانى ، ونشر نصها فى «**المسرح الشعبى**» فى نوفمبر ١٩٦٠ ، ثم نشرها جاليمار فى عام ١٩٦٣ . وبعد فترة طويلة من الصمت ، كتب **ڤيناڤير** «**من فوق السفينة**» (١٩٦٩) ، وهى مسرحية ثقيلة للغاية ، فيها أربع وخمسون شخصية ، ويتطلب عرضها ثمانى ساعات ، وفى عام ١٩٧٣ ، قدم ر . **بلانشون** فى ڤيلوربان ، ثم على مسرح «**الأوديون**» اختصاراً لها ، ونُشرت المسرحية فى عام ١٩٧٢ . أما «طلب الوظيفة» (١٩٧١) ، فأخرجت للمسرح المفتوح فى آفينيون فى عام ١٩٧٢ ، ثم عُرضت فى باريس فى العام التالى ، وهى مسرحية خفيفة لا يجاوز عدد شخصياتها الأربعة . وقد أخرجت هذه المسرحية فى خمس صور مختلفة خلال أربع سنوات ، أخرجها **أندريه شتايجر** فى جنيف ، ثم لوزان ، فى عام ١٩٧٣ ، **وك . برسن** فى كان ، فى عام ١٩٧٥ ، **وب . روجرز** فى بروكسل ، فى عام ١٩٧٦ ، ونشر نصها فى عام ١٩٧٣ . أما «**مسرح الحجرة**» ، فيضم مسرحيتين ـ «**هنشق ذهب ولم يتكلم**» (شخصيتان) ، و «**بيناشىء آخر**» (ثلاث شخصيات) ـ أخرجها **ج . لاسال** على مسرح **TEP** فى فبراير ١٩٧٨ ، ونشر النص فى نفس السنة . وأخرج آلان **فرانكون** «**الأعمال والأيام**» (١٩٧٧) فى مهرجان آفينيون فى عام ١٩٧٩ . وآخر مسرحية كتبها **ڤيناڤير** حتى الآن هى «**الشمس والتجارة**» (١٩٧٩) التى أخرجها **ج . لاسال** فى عام ١٩٨٠ .

ويتطلب الحديث عن «**مسرح الحياة اليومية**» استعراض بعض النصوص النظرية التى تحدد مفاهيمه ومعناه . وتكتسب هذه النصوص قيمة مضاعفة إذا كان كاتبها مؤلفاً مسرحياً ينتمى إلى هذا التيار . وقد اخترنا فى هذا الصدد نصّين رئيسيين **لميشيل ڤيناڤير** ، أولها بحث قدمه لندوة ديجون عن «**الكتابة فى الحاضر**» ، فى ٢٥ مارس ١٩٧٨ .

فى هذا البحث ، يبدأ الكاتب كلامه بقوله إن تنظير عمله أمر غير ممكن ، وأن كل ما يمكن أن يفعله هو محاولة عرض بعض العناصر الوصفية لهذا العمل . ويقول : «لى علاقة قديمة ، علاقة طفولية ، بالحياة اليومية ، علاقة ترجع إلى الطفولة ولم تتغير ، علاقة هى محور نشاطى فى الكتابة . وأعتقد أننى كنت أدهش وأنا طفل عندما يسمحون لى بأبسط الأشياء ، كأن أدفع باباً ، أو أعدو ، أو أتوقف عن العدو ، الخ ... كنت أدهش وأعجب لهذه الحقوق التى تُعطى لى ، وأخشى دائماً أن تؤخذ منى ، وأن يُدفع بى إلى اللاوجود . هكذا كانت الحياة اليومية شيئاً مؤثراً للغاية ، يقف عند حافة الممنوع ، شيئاً عرضياً لى ، أستحقه على أية حال» .

ويوضح **ڤيناڤير** أن نشاطه بوصفه كاتباً كان «محاولة لدخول هذا المجال ، مجال الحياة اليومية» التى لم «تعط» له أبداً ، بل كان عليه دائماً أن يكتشف السبل إلى الدخول إليها واقتحامها ، فهو يقول : «بالنسبة إلى بوصفى كاتباً ، لا يوجد شيء قبل الكتابة ، والكتابة هى محاولة لإعطاء شيء من التماسك للعالم ، ولى أنا فى داخله ، إذ لا يمكن خلق العالم إلا انطلاقاً من شيء لا شكل له ، شيء غير مميز ، أىّ شيء» . وما دام قد اتجه إلى الكتابة ، لا الموسيقى أو الرسم ، فهو ينطلق من الكلمات ، أى كلمات ، بل الكلمات العادية للغاية . ولا يمكنه أن يبدأ ، كما يقول ، إلا من الأشياء العادية غير المتنظمة . وهو فى هذا الصدد ، يقيم فرقاً بينه بوصفه كاتباً ، وبين الرسام والموسيقار . وهو يعنى أنه بوصفه كاتباً مسرحياً بصفة خاصة ، يخضع لمتطلبات وُجدت سلفاً : «أصطدم بمتطلبات قهرية خاصة بالقصة (على المسرحية أن تروى قصة) ، والشخصيات (على الممثل أن ينظم عمله داخلها) ، وكلها أشياء أود أن أتخلص منها فى قرارة نفسى» . كما أنه يوضح كيف اقتصرت كتاباته تدريجاً على الكتابة المسرحية : «تركتُ كل أنواع الكتابة ، تدريجاً ، إلا الكتابة المسرحية ، لأنها بلاشك ، وعلى الأقل ، لا تتطلب فى البداية شيئاً مُشكَّلا ، ويمكن أن تكون ، فى البداية ، مجرد حوار عادى يلقى به فى غير نظام ، ولا يخضع للاستمرارية .... وحالما ننطلق من هنا ،

يتمثل العمل كله ، والجهد كله ، وتتمثل عملية الإبداع كلها ، فى التوصل إلى تشكيل شيء ما ، وتكوينه ، شيء ينتهى إلى الموضوعات والشخصيات ، والقصة ، والتماسك ، شيء كامل هو المسرحية » .

وعندئذ ، يتمثل عمل الكاتب ، والجهد الذى يقوم به ، فى إيجاد صلة بين هذه العناصر غير المميزة أصلاً . ولا يتم ذلك بفعل إرادى ، أو حتى خيالى ، يقوم به المؤلف ، بل باندفاع الكتابة ذاتها ؛ لأن الكتابة لا يمكن أن تظل خليطاً مبهماً . والكتابة ، كما يمارسها **فيناڤير** ، « تنتمى إلى مجال التجميع ، واللصق ، والمونتاج ، والنسج . بهذه العملية ، وابتداء من المجهود الخالى من أية أهمية بمعنى الكلمة ، أقتحم عالم المعلوم المثير ، أى أن الحياة اليومية شيء يتكون » .

ويقول الكاتب عن الروابط سالفة الذكر إنها مادية الطابع ؛ أى أنها تتم على مستوى مادة الكلام : أثر الإيقاع ، واحتكاك الأصوات ، وانزلاق المعنى من جملة إلى أخرى ، وصدام ينتج عنه تفريغ شحنات من السخرية .

وعندما سُئل عن الواقعية قال : « أعرفُ على أية حال أنها شيء لم أجر وراءه أبداً ، وربما انتهت إليه كتابتى المسرحية ؛ لأنه ليس من المستبعد أن تلتصق كتابتى هذه التصاقاً وثيقاً بواقع الحديث البشرى فى الحياة اليومية . إذا أنصتنا إلى هذا الحديث ، حديثنا ، بانتباه ، وجدنا أنه متقطع أولاً وقبل كل شيء ، ومكون من أجزاء يقاوم بعضها البعض الآخر ، وتتقابل ، وتتجمع ، وتتخللها عمليات تفريغ لا علاقة لها إلا قليلاً بإرادة المتكلمين الواعية ، لكنها تقيم التواصل ، وتنتج حركات من المعنى . ربما كنتُ حقاً واقعياً ، لا عن إيمان ، بل نتيجة لطريقة الكتابة هذه . لا نستطيع أن نصنع برنامجاً للواقعية ؛ فهى ما يمكن أن نصل اليه إذا تجنبنا وضع كتابتنا فى خدمة أى شيء سابق عليه ... وإذا ظلت هذه الكتابة مادة للبحث لا يمكن الوصول إليها ، مادة لا يكل الكاتب عن السعى إليها » .

وعن العلاقة بين المأساة والحياة اليومية ، يقول **فيناڤير** إنه لا يوجد موقف مأساوى فى حد ذاته ؛ لأن أساس المأساة هو موافقة الهيئة الاجتماعية على نظام للأشياء سابق لها ؛ ومايثير المأساة ، حدث مبالغ فيه ؛ يعيد النظر فى هذا النظام . معنى هذا أن « المأساة أصبحت اليوم خارج مجالنا . لكنى أعتقد أن مسرح الحياة اليومية يمكن أن يصل إلى توتر قريب من التوتر المأساوى ؛ إذ توجد حتى الآن خيوط تربطنا بالأزمنة التى كانت فيها المأساة ممكنة » .

والنص الثانى الذى يساعد على فهم « **مسرح الحياة اليومية** » هو بحث آخر قدمه م . **فيناڤير** إلى الندوة التى عُقدت فى فلورنسا فى إبريل ١٩٨٠ . وكان موضوعها « **المسرح والحياة اليومية ، أمس واليوم** » . بدأ الكاتب بحثه ـ وعنوانه « الكتابة عن الحياة اليومية » ـ بقوله إنه يرفض أصلاً نشاطه بوصفه كاتبا ؛ يرفض أى تفكير عام فى العالم ، أو المسرح ، أو الكتابة . ولكى يخرج من هذا الموقف الحرج ، ومادام عليه أن يقدم بحثا ، رأى أن يضع قائمة بالكلمات التى تدفع إلى الموضوع الذى اقترح عليه . ورتب هذه الكلمات حسب الحروف الأبجدية ـ الفرنسية طبعا ! ـ . لكنه وقف فى منتصف الطريق ؛ نظراً للوقت المحدود الذى خُصص له .

بدأ بكلمة **abrupt** (= وعر) ، وقال إن البداية لا بد أن تكون مفاجئة ، ولا يمكن أن تتضمن عرضاً يقدم الأحداث ؛ لأن « ميلاد المسرحية أشبه بانفجار ذرى صغير . تنطلق الكلمات فى كل الاتجاهات تقريباً . لا يوجد أى معنى فى بداية المسرحية بالذات » .

والمسرحية شيء تجريدى ؛ إنها « الواقع قبل تشكيله ، والمسرحية كلها اندفاع نحو التصوير » ؛ نحو الوصول إلى الواقع : « لابد أن تؤدى العملية الانفجارية إلى تصدع القشرة التى تحيط بنا وتشققها ؛ ونحن لا نكف عن إضافة طبقة ثم أخرى إلى هذه القشرة ، لكى نحمى أنفسنا من الواقع » . هل معنى هذا أن « **مسرح الحياة اليومية** » عدوان ؟ ويرد **فيناڤير** بالإيجاب : « إنه عدوان على كل ما يحمينا ، وفى الوقت نفسه يقهرنا ويخنقنا . إنه عدوان على النظام » .

وإذ ينتقل إلى كلمة **attente** (= انتظار) ، يوضح الفرق بين « مسرح الحياة اليومية » والمسرح التقليدى الذى يعتمد إلى حد كبير على عنصر التشويق : « الجمهور فى حالة انتظار ، منذ اللحظة التى يجلس فيها فى المسرح . فهو ينتظر حل العقدة ، أو اللغز ، أو الصراع ؛ ينتظر ظهور الرد ؛ ينتظر المتعة التى تتصاعد لتبلغ الذروة فى النهاية . والجديد فى هذا المسرح هو أن ما هو يومى لا يتصاعد أبداً نحو أى ذروة . يجب أن يُفهم هذا المسرح كما يُفهم فن آخر مرتبط بالزمان ، كالموسيقى . فنحن لاننتظر انتهاء المقطوعة ؛ بل نستمتع بها طوال الوقت . لابد أن ينسى المتفرج ماتعلمه فى هذا الصدد ؛ لابد أن يتناول المتفرج فى مسرحنا نحن عن طلب التشويق » .

وبانتقاله إلى حرف **(b)** ، يبدأ بكلمة **banalité** ، ومعناها التفاهة أو الابتذال ، ويعرّفها بأنها « ما يتكرر إلى مالا نهاية ؛ ما ينتشر إلى حد أننا لا نلاحظه ، وإذا لاحظناه ، استولى علينا الاشمئزاز ... إن المسرح المغروس فى الحياة اليومية هو القدرة على العثور على أكبر قدر من الأهمية فى أقل الأشياء إثارة للاهتمام ؛ القدرة على نقل الشيء العادى ، أى شيء ، إلى قمة الأهمية . ألا يوجد هنا شكل الهدم الذى يلائم الأشكال التى يتخذها القهر اليوم ؟ » .

وبوصوله إلى كلمة **Clémence** (= الرحمة) ، يحدد موقفه من شخصيات مسرحياته . ففى هذه المسرحيات ، تكشف الشخصيات عن نقائصها ، لكن الكاتب لا يدينها . فى حين كان من المتوقع أن يصدر عليها حكماً ، بطريقة أو بأخرى . ويذكر فيناڤير عندئذ ماكتبه « رولان بارت » فى عام ١٩٥٦ عن مسرحية « الكوريون » ؛ قال بارت : « يقترح هذا العمل عالماً بلا محاكمة ؛ يستطيع أن يتعلق فيه بالواقع وكأنه شيء مباشر ، بدون أن يحتاج إلى ذكر ماضيه » . وقال أيضاً : « تقف الشخصية طواعية أمام السلبية أو الإيجابية أو وراءهما . إنها كائنة ليس إلا » . ويعلق فيناڤير على هذا بقوله إنه يرى ، بعد مرور خمسة وعشرين عاماً على هذه الكلمات ، أن « الرحمة » هى موقع علاقته بالشخصيات ، وعلاقة الشخصيات بالعالم . ويدرك أن « المثقفين ، والجمهور ، يستمرون فى مقاومة موقفه هذا ؛ لأنهم مازالوا متمسكين بأحد الموقفين اللذين يمكن اتخاذهما من الشخصية : التوحد معها ، أو النظر إليها من أعلى . وربما كان مسرح الحياة اليومية هو المسرح الذى

يقترح التحاماً بالواقع ، خارج نطاق الإيديولوجيات ، والأسباب ، والقيم المكونة سلفاً » .

هذا ويجعل **فينافير** من السخرية دعامة من دعامات مسرحه . ولا يعنى هذا أن المسرح الذى يسعى إليه مسرح هجائى ؛ فهو مسرح يناقض الهجاء على طول الخط . وهو لا يسخر ألبتة من الشخصيات ، مع أن السخرية هى المادة التى يتكون منها هذا المسرح : «احذفوا السخرية ، وسترون أنه لن يبقى شىء . أين هى إذن ؟ إنها فى تتابع الأحداث الصغيرة التى يتكون منها النص تتابعاً متصلاً لا ينقطع . وماهذه الأحداث ؟ إنها الثغرات ، والوقفات فى الحوار ، والظهور المفاجىء للإيقاع والقافية ، والانتقال المفاجىء فى مستويات المعنى بين ردوآخر والانزلاق من موقف إلى آخر ، والكوارث التى لا تكاد تُرى ، والتى تحل بعلاقات الشخصيات ، والتسلسل الناقص ، وصدام الجمل التى لاتلتقى ، ومايفصل بين ماننتظره ومايحدث . وكلها عمليات تفريغ ينتج عنها أثر كوميدى ، جوهرى ، يندر أن يثير الضحك ؛ لكنه يزعزع استقرار الأشياء العادية ، ويضع المتفرج دائماً فى منطقة تقع على حافة الضحك ؛ منطقة الانتقال المتميز بين الهزل والجد ، حيث تنتج حركات المعنى . وصنع الأثر الكوميدى لاينتج عن اختيار إرادى ؛ لأنه مادة لاتنفصل عن جوهر الكتابة » .

والسخرية أداة المعرفة التى نلجأ إليها عندما تزول كل الإمكانيات الأخرى ؛ فهى تلقى جسوراً لا تنهار ، هنا وهناك ، فى عالمنا الذى يفتقر إلى الاستمرارية . والسخرية هى التى تمكننا من إقامة الصلات والروابط ، التى تمكننا بدورها من التقدم فى مجال المعرفة : «الكتابة تثير صلات من أجل البحث عن المعرفة » .

وكان من الطبيعى أن يتعرض **فينافير** لبناء هذا اللون الجديد من المسرحيات . ويتميز هذا البناء بخلو المسرحية من المعنى ـ فى البداية ـ لكن ، حالما تبدأ الكتابة ، توجد القوة التى تدفع الكاتب إلى المعنى ، وتكوين المواقف ، والتيمات ، والشخصيات . ولا تتوقف المسرحية عن بناء ذاتها ، ابتداء من نواة غير محددة ، نتجت عن الانفجار الذى كان فى البداية . وفى النهاية ، تبدو المسرحية ، إذا كانت ناجحة ، وكأنها شىء مبنى بدقة ، انطلاقاً من خطة مسبقة » .

والمادة الوحيدة التى يمكن أن يصوغ منها م . فينافير مسرحياته هى الحاضر ، حاضره هو . فهو يتساءل : «هل يمكن أن نصنع من الحاضر قصة أو رواية ؟ » . ويقول : «الحاضر هو ما يلتصق بنا ... لا نستطيع أن نراه . وكيف نمسك بالحياة المعاصرة ، المتزامنة معنا ؟ لكننا نستطيع أن نكتب الحاضر . كيف ؟ بتسجيله تدريجياً ، كلما وقع ، فى شكل شظايا الحديث مثلاً . وبالطريقة التى نعزل بها شيئاً فى موجات الكلام المتدفقة . ويبقى بعد ذلك الانتقال من شظايا الحديث إلى المسرحية ... من الجزء إلى الشىء الكامل التكوين . وعن المنهج أقول : فلنتظاهر بأن هذا ممكن ، ربما اكتملت المسرحية عندئذ ، مع أن مشروعها غير موجود » .

والصدفة ، بمعنى الكلمة ، هى التى تتحكم فى الحياة اليومية . قد يحدث هذا الشىء ولا يحدث شىء آخر . وهنا ، لا يوجد شىء نهائى أو حتمى الطابع . وربما كان ما يحدث بالصدفة هو الذى يعطى هذا المسرح الجديد قدرة محررة ، مختلفة عن تلك التى نجدها فى المسرح التقليدى . كان هذا الأخير يحرر الإنسان بالتطهير ، أما المسرح كما يريده فينافير ، فيحرر «الإنسان نتيجة لأمر بديهى ... هو أن مجال الممكن يظل مفتوحاً ، وأن الواقع لا يكف عن خلق ذاته بطرق متعددة » .

وليس هناك معيار للحكم على جودة هذا المسرح سوى معيار الكثافة ؛ لأن المعايير التقليدية لا تنطبق عليه : عالمية التيمات ، وأهمية المواقف ، وعمق الشخصيات ، وديناميكية الحدث ، الخ ... و «عملية الكتابة تحول الأشياء غير المتميزة فى الحياة اليومية إلى مادة ، ثم تتكثف هذه المادة قليلاً أوكثيراً إلى أن تصبح ، فى أحسن الحالات ، شيئاً شاعرياً بالغ الكثافة » .

وفى خضم الصراع الدائر بين النص والإخراج ، والمؤلف والمخرج ، نرى أن «**مسرح الحياة اليومية** » ، كما يفهمه **فينافير** ، مسرح يخاطب السمع ، ولا يخاطب البصر : «لابد ، أولاً ، أن نضع المتفرج فى موقف يمكنه من أن يسمع جيداً ؛ فلن يحدث شىء إذا هو لم يحسن السمع . وأياً كان سحر الديكور ، وحركات الممثلين ، فسيصبح كل شىء غامضاً . وهذا أمر طبيعى . مادام المتفرج لا يستطيع التكهن بأى شىء ، ومادام الحدث لا يمهد لما سيأتى بعده » . وتنشأ الإثارة بالضرورة عن الكلمات الخاصة التى تنطق بها الشخصيات . وما يقع بينها . أما وظيفة الممثل ، فتتمثل على وجه الخصوص فى النطق بهذه الكلمات ، مع الإبقاء على معناها اللامحدود . ويتطلب هذا انطلاق قوة حرة تنتشر فى الصوت ، والوجه ، والحركة ، والتنقل فى المكان . ويوضح فينافير أنه لا يعبر برؤيته هذه عن موقف المؤلف صاحب النص من المخرج صاحب العرض : «أقول إن هذا المسرح ينهار بمجرد أن نحاول أن نجعل منه عرضاً ؛ بمجرد أن نشرع فى مخاطبة البصر ، فى خط متواز أو مكمل لما تقوله الكلمات . لماذا ؟ لأن الكلمات فى هذا المسرح ليست أداة لتوصيل الأفكار والمشاعر ، ليست وسيلة لتطوير الأحداث . أما العرض ، فيتمثل فى إمكانية الإجابة عن هذا السؤال : هل تصل الكلمات إلى المتفرج ؟ إنها إن وَصَلت ، حدث شىء حقاً ، وإلا خسر المؤلف الرهان » . والإنصات عملية ذهاب وإياب فى سرعة مستمرة بين خشبة المسرح والصالة . وهذا الذهاب وهذا الإياب شىء يستهلك الطاقة ، ويمكّن المتفرج من إقامة الصلات والروابط .

ويعى رواد هذا المسرح كل الوعى العقبة الأساسية التى يصطدم بها ، مادام يستبعد عنصر التشويق . وهذه العقبة هى الملل ؛ فمن البديهى أن الملل والرتابة يشكلان جزءاً من مكونات الحياة اليومية . وغالباً ما تكون هذه الحياة متكررة مسطحة . ومعنى هذا أن المسرح الجديد عرضة للضعف الجوهرى . وكلما كانت عملية الإخراج كاملة ، كانت قابلة للتأثر بكل أشكال الأحداث العرضية .

وموجة الحياة اليومية تحمل مواد لا شكل لها ، ولا فرق بينها ، ولا سبب لها،ولا أثر . وتتمثل عملية الكتابة لا فى تنظيمها ، بل فى تركيبها على ما هى عليه فى مادتها الخام » .

ولا ينتج هذا المسرح يقيناً ؛ فنحن لا نقول عندما نشاهد هذه المسرحيات : «هذا حقيقى » . وهو لا ينتج أيضاً معرفة ؛ فنحن

لا نقول عندما نشاهد هذه المسرحيات : «هكذا الحال» . وإنما يتتج وضوحاً . أو ـ بالأحرى ـ لحظات من الوضوح تترابط فى الزمان .

وأحداث «مسرح الحياة اليومية» تنتج عن الاحتكاك والانزلاق ، مادامت الحياة اليومية مجال اللامحدود . ومن النادر أن نجد فيه صدمات كبرى واضحة الحدود . والاحتكاك هو وسيلة الاتصال المتميزة التى يلجأ إليها . والتغيير لا يسمى ، ولا يُشار إليه ، بل يدرك بعد وقوعه . و « إذا أرادت الكتابة المسرحية أن تستثمر هذا المجال ، عمدت إلى الاحتكاك ، ودخلت الفجوات ، وسارت عند تعرجات العلاقات ، ونفذت إلى الشقوق الضيقة فى القصة الغائبة ظاهرياً » .

ويقول فيناڤير ـ فى ختام بحثه الذى يعد بلاشك أفضل النصوص التى تلق الضوء على مفاهيم هذه الرؤية الجديدة للمسرح : «إن ما أبحث عنه هو استخلاص حياة يومية ليس فيها درجات ؛ حياة يومية وُلدت تواً . لا نعرفها ، وكل شىء فيها ممكن ؛ حياة يومية متعددة ، لامركزها ، ولم تخضع بعد للمطالب الاجتماعية ، والنفسية ، والإيديولوجية » .

كتب **فيناڤير** «**مذكرات**» (١٩٧٩) ـ لم تنشر بعد ـ عن مسرحيته «**الحجّاب**» ، وأطلق عليها اسم «**كراسات اللصق**» ، وشرح فيها الطريقة التى تكونت بها مسرحيته شيئاً فشيئاً . ولا شك أن الرجوع إلى هذه المذكرات يوضح ، لا الطريقة التى يعمل بها فيناڤير فحسب ، بل أيضاً ، وبصفة خاصة ، الطريقة التى تُستخدم بها مادة الحياة اليومية فى صياغة العمل المسرحى .

وتتكون هذه «الكراسات» من مائتين وخمسين ورقة مغطاة بالمقالات ، والعناوين ، والمانشيتات ، والصور المقصوصة من الجرائد ؛ وجميعها يرجع إلى الفترة التى تبدأ بنهاية عام ١٩٥٦ وتنتهى فى عام ١٩٥٨ ، مع التركيز على يوليو ـ ديسمبر ١٩٥٨.كان المؤلف يقسّم يومه إلى جزءين : فى فترة ما بعد الظهر والمساء ، يتصفح كمية من الجرائد ، ويقص المقالات والصور ، ويجمعها فى «**الكراسات**» . وفى فترة الصباح يكتب . وتضم هذه «**الكراسات**» أشياء متباينة للغاية : المعارك ضد المتمردين فى الجزائر ؛ الأنفلونزا الأسيوية ؛ صواريخ حلف الأطلنطى ؛ أول صواريخ سوفييتية ؛ موت **كريستيان ديور** ؛ جرائم الحب ؛ حملة الحلاقين ضد الشعر الطويل ؛ ونجوم هذه الفترة : **جى موليه** ، **مارجريت وتاونسند** ، **جين مانسفيلد** ، **روسيليني وأنجريد برجمان** ، **شارلى شابلن** ، **دوقة وندسور** ، **ألبير كامى** ، الخ ...ويقول الكاتب إنه وجد فى تصفح هذه الوثائق متعة كبرى ؛ فقد عثر على ما يعرفه ، وتذكر ما نسيه ، واكتشف أشياء لم يكن يعرفها ، وأحس أنه يفهم كل شىء لأنه فى «مستقبل» هذه اللحظات . والمادة التى استخدمها الكاتب فى عمليات «اللصق» هذه هى المادة الإيديولوجية التى كانت الصحف تقدمها لقرائها آنذاك . ونجد فى هذه «**الكراسات**» أثر التقزز والغضب اللذين أحس بهما فيناڤير عندما قرأ هذه الصحف . وهذه الوثائق تثير الدهشة لعدم تجانسها أيضاً : موضوعات وصور ومقالات متباينة للغاية ؛ قصاصات جرائد متباينة فى الحجم ؛ أحياناً كلمة ، أو جزء من عنوان ، أو مقال كامل ؛ وصور عدة عن موضوع واحد ـ ذلك لأن فيناڤير لا يحذف شيئاً مقدماً ، ولا يُجرى اختياراً وفقا لمستويات موجودة سلفاً ، بل كل شىء فى نظره يمثل مادة قابلة للاستخدام . بعد ذلك يحاول أن ينظم ، ويجرى عملية مونتاج للصور ، والجمل ، والكلمات ، بحيث تصبح مرئية ومقروءة ، وذلك بفضل العلاقات التى يقيمها بينها . وخلال عملية اللهو هذه ـ لأنها لهو ـ يجد السبيل إلى الخروج من الفوضى ، والثورة على نفسه وعلى الابتذال . وثورته لها طابع شخصى للغاية ، وهى مضحكة أحياناً ، وساخرة دائماً . لكنه إذ يفعل ، يفجّر فى الوقت نفسه أحداثاً جديدة ، غير متوقعة ، يمكن أن تكون بداية لأية قصة .

وفى الوقت الذى كان يكوّن فيه **فيناڤير** «**الكراسات**» ، كان يكتب مسرحيته ، ويستمد مادتها من الأحداث الراهنة . وبعد انتظام الأحداث ، والشخصيات ، والكلمات ، فى «**الكراسات**» بطريقة مختلفة عن الواقع ، نتيجة للتجميع ، والقص ، واللصق ، استمدت منها المسرحية مادتها . ويقول «ج . ب . سارازك» فى هذا الصدد : «تكمن أهمية هذه الكراسات فى كونها الأثر المادى لموقف عميق ، حميم ، دائم ، يتخذه المؤلف ؛ موقف قائم على حركتين عكسيتين يعيشها بنفس القوة : أولاً ، يتشبع بمادة غزيرة ، ويجعلها تغمره ؛ ثم ـ ثانيا ـ يربط كل هذا ، ويركبه ، ويخلطه » .[٢]

والحديث عن «**مسرح الحياة اليومية**» يقودنا حتما إلى طرح هذا السؤال : ما الموضوعات التى يمكن أن يختارها الكاتب المسرحى من هذه المادة الوفيرة الغزيرة التى تتطرق إلى كل المجالات ، أعلاها وأدناها ، أهمها وأتفهها ؟ وبالرجوع إلى مسرح فيناڤير ، يتضح لنا أنه يدور حول محور أساسى هو العمل ، وما يرتبط به من تيمات أخرى ، كالبطالة ، والمنافسة ، والمؤسسات التجارية والصناعية . ولا شك أن العمل هو التيمة «اليومية» بمعنى الكلمة .

كان فيناڤير ابن مدرس ، لكنه أصبح فيما بعد مديرا تجاريا فى إحدى الشركات الصناعية.كان إذن يعيش فى داخل نظام الإنتاج الاقتصادى ذاته ، ويحتل مكاناً وسطاً بين الدرجات العليا والعمال . ولذلك فإنه عندما تحدث فى مسرحياته عن المؤسسات الصناعية والتجارية ، ومكاتبها ، ومن يعملون فيها ، كان يتحدث عن أمور خبرها وأناس عرفهم حق المعرفة .

وتروى «**الحجاب**» قصة تغيير وزارى مصدره الحرب بين الحلاقين والشركات التى تنتج كل مايلزم للعناية بالشعر ؛ وتنتهى هذه الحرب الداخلية باتفاق يعقد بين الطرفين . وتدور أحداث «من فوق السفينة» ـ التى حولها «ر . بلانشون» إلى كوميديا موسيقية على الطريقة الأمريكية ـ على مستويات ثلاثة ؛ أحدها مستوى المؤسسة والعمل . وتتعلق هذه الأحداث بالحرب الصناعية الاقتصادية بين شركتين ، فى السوق الفرنسية ، إحداهما شركة أمريكية كبرى تحاول أن تغزو أسواقا جديدة تطرح فيها منتجاتها ، والأخرى شركة متوسطة تسعى إلى الاحتفاظ باحتكارها لهذه المنتجات . وفى مرحلة أولى ، يبدو أن الشركة الأمريكية هى التى تغلبت فى يسر ؛ وفى مرحلة ثانية تصبح الغلبة للشركة الفرنسية ، نتيجة لتغير جذرى فى مديريها وأساليبها ، وفى مرحلة ثالثة ،

تتجه الشركتان إلى الاندماج . أما «**طلب الوظيفة**» ، فمسرحية خفيفة تتحدث ضمنا عن شركة لصنع الملابس الداخلية للرجال ، أدمجت فى شركة أمريكية كبرى . ومن ثم وجد واحد من مديرى المبيعات فيها نفسه عاطلاً . وظل على هذه الحال ثلاثة شهور . ثم حاول أن يبحث عن عمل فى شركة سياحة . حيث خضع لاستجواب رهيب يحتل نصف النص تقريباً . والأسئلة عادية فى ظاهرها . قاسية فى باطنها . وفى إحدى المسرحيتين اللتين يتكون منهما «مسرح الحجرة» . لايروى الكاتب شيئاً . بل يتحدث عن العلاقة بين أم مطلقة وابنها . وفى النهاية . يستغنى أصحاب العمل عن الأم نتيجة لإدخال الكومبيوتر فى المؤسسة . أما عنوان مسرحية «**الأعمال والأيام**» فيدل بما فيه الكفاية على أهمية تيمة العمل فى مسرح **ڤيناڤير** . وتدور أحداث هذه المسرحية فى قسم (بعد البيع) فى إحدى الشركات التى تبيع مطاحن البن . وتتمثل المشكلة . من الناحية الخارجية ، فى إعادة بناء المصنع التى سيترتب عليها إلغاء قسم «بعد البيع» . والنتيجة أن الشخص الذى يقوم بعمليات الإصلاح . والذى وهب حياته للشركة ، أصبح عاطلاً هو وزوجته . وفى «الشمس والتجارة» . تموت أميرة نتيجة لإصابتها بسرطان الجلد وتعرضها للشمس . وقبل أن تموت . يجرى التليفزيون معها أحاديث تسمعها فرنسا كلها وتراها ، وبموتها يعلن إفلاس الشركة التى تنتج المستحضرات الخاصة بكل مايتعلق بتفاعل الجلد والشمس . ولكن العمال يشترون الشركة التى تواصل نشاطها . ولكن لإنتاج أشياء أخرى . وفى النهاية يزورهم واحد من أصحاب الأموال الأمريكيين . إلخ .

يتضح من كل هذا أن ڤيناڤير يحاول أن يقرب عالم الأحاسيس والعلاقات الفردية من عالم العمل والنشاط الخارجى الذى يشترك به الفرد فى العملية الإنتاجية . ومن ثم لا يوجد مجال للدراسة النفسية التقليدية ، لأن المأساة هنا تنتج عن الطموح ، أى أن العمل ، والإخفاق فى العمل ، والروابط الناتجة عن تفاعل مجال العمل والعمال ، هى الأشياء التى تحتل المقام الأول ، بدلاً من الحب والعواطف الأخرى .

*

* *

ولكى لا يظل كلامنا نظريا ، نتحدث عن «**طلب الوظيفة**» (١٩٧٣) التى عُرضت فى أكثر من بلد ، وتُرجمت إلى أكثر من لغة . وتتكون هذه المسرحية من ثلاثين «**قطعة**» . وقد يبدو ، لأول وهلة ، أن لهذا التقسيم معنى معيناً ــ كما كان الحال فى المسرحيات الكلاسيكية ، حيث تُقسم المسرحيات فى العادة إلى «مشاهد» نتيجة خروج بعض الشخصيات ودخول البعض الآخر . أو كما جرت العادة فى المسرح التقليدى ، حيث يعلن تغيير المشهد دائماً عن تطور الحدث بطريقة أو بأخرى . ولكننا ، هنا ، نجد أربع شخصيات «تظل على خشبة المسرح طوال الوقت» . إذن ، التقسيم هنا لا يخضع لمتطلبات بعينها ، ويكاد يكون خاليا من المعنى ، خصوصاً أن كل قطعة تحتل صفحتين أو ثلاثا من النص ؛ أى أن هذه القطع متساوية تقريباً . ولاتقابل لحظات لها أهمية خاصة بالنسبة لسياق المسرحية وبنائها .

وشخصيات المسرحية أربع : «والاس» المدير المختص باختيار الكوادر فى إحدى الشركات السياحية ، «وفاج» . ونلاحظ عدم وجود أية إشارة إلى هويته فى قائمة الشخصيات . وربما كان هذا معادلاً رمزيا لبطالته ، «ولويز» «زوجته» «وناتالى» «ابنته» . وهذا العدد قليل جداً إذا قارناه بعدد شخصيات «الكوريين» أو «الحجّاب» . أما القصة فبسيطة للغاية ، إذ تدور حول نقطتين: الاستجواب المنظم الدقيق ــ ويكاد يكون آلة جهنمية ــ الذى يخضع له فاج ، ومواجهة هذا الأخير لابنته ذات الميول اليسارية ، وزوجته التى لا تتحمل وضع زوجها الجديد وفقدانها للحياة الآمنة التى كانت تحياها . وبالرغم من بساطة هذه القصة فإنها تصبح دعامة لكتابة مسرحية تجريبية ، تتسم بالجدة والابتكار .

وعلى الرغم من أن مادة «**طلب الوظيفة**» هى الحياة اليومية المغروسة فى الواقع ، نجد أن أحداثها لا تقع فى مكان معين . وإن كنا نفترض ، مجرد افتراض ، أنها تدور فى مكانين : منزل فاج ، حيث الزوجة والابنة ، ومكتب والاس ، حيث يُستجوب فاج . لكن مامن شىء فى النص يشير إلى هذين المكانين من قريب أو بعيد . والشخصيات الأربع توجد فى مكان واحد ، طوال الوقت ، وتتحاور ، لكن هذا الحوار يسير فى عدة اتجاهات ، لها دلالات بالنسبة للمكان ، وعلى القارئ ــ المتفرج أن يعيد تنظيم عناصر الحوار لكى يصبح مفهوماً . وفيما يلى جزء من القطعة السابعة عشرة : (نلاحظ أن النص خال من أية نقاط أو فواصل ، ولم يحرص الكاتب إلا على ذكر علامات الاستفهام) .

«فاج : وصلنا أمام باب العيادة وكانت الساعة السادسة والنصف مساء .

لويز : دخلتم ؟

فاج : لا .

والاس : وبالنسبة للسياسة ؟

فاج : أنا لا أشغل نفسى بالسياسة . أنا ضدها .

والاس : وبالنسبة للحرية الجنسية ؟

لويز : لماذا وقفتم مدة طويلة أمام الباب ؟

فاج : ليست لدى أفكار مسبقة . لكن انظر إلى ابنتى ناتالى . إنها تطالب بالثورة . تعبت مع أنها لم تتجاوز السادسة عشرة . تعبت من فعل ما تشاؤه . وعندما أقول فعل فأنا لا أعنى أنها تفعل ، فهى مدفوعة بما يستجد . وعندما أقول ما تشاؤه فإننى أقصد أنها لا تشاء شيئاً ، فهى تخضع لرغبات بسيطة . لكن هذه الرغبات البسيطة تنخر فى الحياة الأسرية . لاتوجد حياة جماعية ممكنة لانستطيع متابعتها . أصبحت زوجتى لا تصدم فى شىء . إنها مُجْهَدة ليس إلا . ومن ثم فإنها تجهدنى . ويُجهد كل منا الآخر . أعتقد أنا أن عقارب الساعة ستعود إلى الوراء . لا يوجد ستة وثلاثون ألف شىء جديد فى العالم . لا بد إذن من العودة إلى الوراء.ها ها الثورة معناها أنها تدور تدور . وأن كل شىء يعود إلى ما كان عليه .

ناتالى : كان شيئاً أشبه بالموسيقى .

لويز : وعدتم أدراجكم ؟

والاس :مع أى من هذين الشيئين تتحد ذاتيا عن طيب خاطر : الذراع أم الساق ؟

فاج : الساق .

والاس :الرأس أم القلب ؟

فاج : القلب .

والاس :الفهد أم النحلة ؟

فاج : لا . لا توا ...

لويز : أو ليس لى الحق فى أن أعرف ؟

فاج : الفهد .

ولاس : الزهرية أم السجادة ؟

فاج : القازة السجادة ؟

ولاس : القازة السجادة .

فاج : السجادة .

والاس :الحشد أم الصحراء ؟

فاج : سبق أن شرحتُ لك ذلك .

لويز : أنت الذى غيرت رأيك ؟ أم هى ؟

فاج : الحشد .

لويز : وأنت الذى ...

والاس :ارتداء الملابس أم العرى ؟

فاج : العرى .

والاس :النصّاب أم الصادى ؟

فاج : النصاب .

والاس :الدمعة أم النباح ؟

فاج : النباح .

لويز : إلى المائدة يا أعزائى . إلى المائدة .

فاج : قمت بجولة حتى ميدان سوليبس وكان لطيفاً للغاية .

ناتالى : أنت عبقرية ياماما ، تطهين أحسن بطاطس محمرة فى العالم .

فاج : ما إذن فكرة أمك الرائعة ؟ أنا فى أحسن حال . أنا عائد من شركة كوكجيت بالموليف .

ناتالى : كانت الساعة الثالثة أو الرابعة صباحاً .

فاج : ممتازون هؤلاء الناس .

ناتالى : تمت العملية فى هدوء لمدة ربع ساعة وعشرين دقيقة كنت أتولى الحراسة على ناصية شارع السوق .

فاج : حسن .

لويز : اهتموا بك ؟

فاج : جداً . أنا وهؤلاء الناس نتكلم نفس اللغة . عندهم مرشحون آخرون يمكن أن يُقبلوا .

ناتالى : خرجت الدورية لكن من الجانب الآخر .

لويز : تناولى طعامك ياعزيزتى ناتالى ...

المتحاورون هنا هم : والاس وفاج من ناحية . وفاج وزوجته وابنته من ناحية أخرى . لكن لا يمكن استخلاص هذين الحوارين إلا بالرجوع إلى النص . فى مجمله . حيث ذكرت الأحداث ـ والتعبير عنها سمعى لا بصرى ـ التى تجعل هذا النص واضحاً . ومن الخطأ أن نقارن نصاً كهذا بالنصوص التى تعبر عن استحالة التواصل بين البشر فى مسرح العبث . وجدير بالملاحظة أن ذكر هذه الأحداث لا يخضع للتسلسل الزمنى المألوف ، أى أنه لا يتفق والمنطق العادى . ولا يعتمد على الاسترجاع «الفلاش باك» على سبيل المثال . قد تذكر النتائج قبل الأسباب . فى أماكن متباعدة نسبيًا . لذا . لابد من مشاركة القارئ ـ المتفرج اليقظة . التى تكسر طوق الملل . وتحول دوره من السلبية إلى الإيجابية . والاس يستجوب فاج . والأم تسأل فاج عما فعل هو وابنتها عندما ذهبا إلى لندن لكى تجرى الابنة عملية إجهاض ـ فقد حسبت من زنجى قابلته عرضا ـ وعما تم فى بحثه عن وظيفة جديدة بدلاً من تلك التى فقدها . والابنة تتحدث عن سعادتها بحسنها . وعن عملية سطو تم القبض خلالها على أحد زملائها ....

هكذا تختلط الأماكن . وتتقابل الشخصيات فى أزمنة مختلفة . وتتحدث . ولا يخلو كل هذا من الواقعية . لكنها واقعية مختلفة تماماً عن «شريحة الحياة» التقليدية . كل فرد وحيد منعزل . كما هو الحال دائماً . وحيد فى كل مكان . بالرغم من كثرة الشخصيات التى تحيط به .

ولا «يحدث» شيء فى المسرحية . اللهم إلا هذا الاستجواب القاسى . لكن هل يعد هذا حدثاً ؟ كل شيء قد حدث . والشخصيات تجتر الحديث عنه . وتنتهى المسرحية من حيث بدأت .

والحديث فى «**طلب الوظيفة**» حديث عن أمور عادية للغاية : الزوجة التى تريد كىّ سروال زوجها وتنظيف حذائه مثلاً . وتسير اللغة فى ذات الاتجاه ، إنها اللغة التى يتكلمها الناس فى حياتهم العادية . بما فيها من تلقائية . وتوارد خواطر . وفوضى أحيانا . وألفاظ تجمع بين الأناقة والابتذال . الخ ...

ويتضح من هذا المثال ـ «**طلب الوظيفة**» ـ ومن أمثلة أخرى نجدها عند كتاب «مسرح الحياة اليومية» . أن هؤلاء الكتاب يبنون مسرحياتهم من المادة الحية التى تستبعدها المسرحيات التاريخية والسوسيولوجية . كما أن مسرحياتهم لا تنتمى إلى المسرح السياسى الذى أرسى «بسكاتور» قواعده . أو مسرح «ب . برخت» الملحمى . ومع هذا يلتقى فيها زمن التاريخ وزمن الحياة اليومية . وهى تبين لنا كيف يتأثر العالم الكبير بالعالم الصغير[3] . كالحياة اليومية فى قرية كورية بعد انتهاء حرب التحرير . الحياة الخاصة التى يحياها أصحاب شركة صغيرة تأثرت باندماجها فى شركة متعددة الجنسيات . الخ ... ولا يعنى هذا أن فيناڤير وزملاءه يسعون إلى تحجيم التاريخ بالحياة اليومية ، إنهم . على نقيض ذلك . يسعون إلى تعميق الهوة التى تفصل بينهما .

ولعل هذا المفهوم هو الذى جعل ڤيناڤير يتجه فى لحظة ما إلى كتابة «مسرح الحجرة» . ذلك المسرح «المصغر» كما وصفه ستراوك . قال عنه المؤلف فى عام ١٩٧٧ . «هناك مسرح الحجرة كما أن هناك موسيقى الحجرة ، وهو مسرح تتكون مادته انطلاقا من عدد صغير من الأصوات . والتيمات . ائتلاف ونشاز . وتكرار وتنويعات ...» إنه مسرح لاتظهر فيه إلا «أطراف من المعانى» ـ على حد قول المؤلف ، وهو مسرح يقطع الصلة بينه وبين تلك الرؤية البانورامية التى أصبحت بالية اليوم ، مسرح فى مستوى الحركات الميكروسكوبية التى تعبر عن

علاقتنا المحسوسة بالنظام والسلطة ، كنا فى دارنا ، أم فى مكان العمل ، وسواء عبرنا عن الصداقة أم عبرنا عن الحب ، الخ ...

وفى المسرحية الأولى من «مسرح الحجرة» نرى أما وابنها ،«هيلين» و «فيليب» ، يسكنان معاً ، كلاهما مرتبط بالآخر ومتعلق به . والابن يقضى وقته فى محاولة التخلص من هذا الرباط الذى يربطه بالأم ، والمجتمع ، والعالم ، أى أنه يحاول أن يكون منشقاً . لذا ، نراه يتخذ موقفاً سلبيا هادئاً . نسمعه يتكلم ، لكنه لا يرتبط بالكلمات التى ينطق بها . ومن ثم فإنه يذهب إلى السجن دون أن يتكلم . أما هى ، الأم ، فدائمة الحركة والكلام ، حديثها هو حديث الآباء ، وهو حديث لا يفضى إلى شيء يُذكر ـ فيما يبدو . وما يدور بين الأم والابن يوشك أن يزول فى كل لحظة ، ومع هذا، يمكن أن نقول إنهما متحابان متفاهمان .

وفى المسرحية الثانية من «مسرح الحجرة» نجد أخوين جاوزا سن الأربعين ، ماتت أمهما ولم يتزوجا ، وهما يعيشان عيشة منظمة . أحدهما مولع بمقارنة الجنسيات بعضها ببعض ، والآخر ، الذى يعمل حلاقاً ، أكثر سطحية من أخيه . الاثنان متفاهمان ، ويمكن أن تبقى الأمور على هذا الحال ، لكن الحلاق يُدخل «نينا» ، صديقته ، فى حياتهما المشتركة ، فتتصدع هذه الحياة ، لكنها لا تتحلل ، بل تتكون ، مادامت قد دخلتها المتناقضات ، وسادها التوتر .

وبعد ، فما يزال «مسرح الحياة اليومية» فى مرحلة التجربة والاختبار ، بالرغم من أن الكاتب الذى تحدثنا عنه بدأ يكتب فى الستينيات . ولم يحن الوقت بعد لإصدار حكم عليه وتقييمه .ولكن يمكن أن نقول إن كل فرص النجاح متاحة أمامه . وسط التيارات المختلفة التى تنازع المسرح الغربى اليوم ، لأنه يعتمد على عناصر متينة . أهمها النص بلا شك ، يقدمها بمفهوم جديد مبتكر . ومهما كانت الإمكانات فإن العالم الذى يمكن أن يتحرك فيه المخرج يظل محدوداً . وبعد المحاولات والتجارب الجزئية التى قام بها المخرجون ، نشهد اليوم انحسار الإخراج وتقدم النص ... مرة أخرى .

وإذا أراد «مسرح الحياة اليومية» أن يبقى ، فعليه أن يتجنب عدوين يتربصان به ، هما الواقعية والملل .

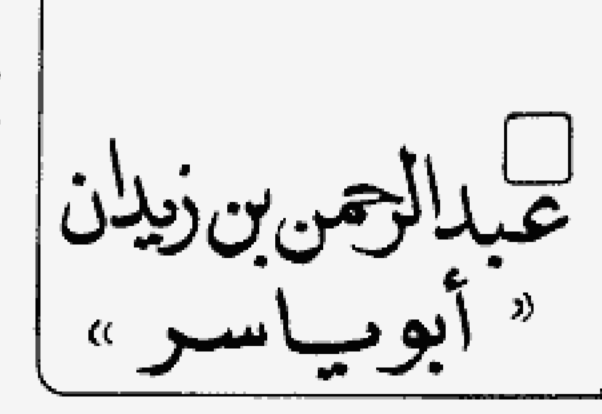
• هوامش

(١) Patrice Pavis, Dictionnaire du Théâtre, Paris, Editions Sociales, 1980, (P. 316-317).

(٢) J. P. Sorrazac: «Vers un Théâtre minimal», in «Théâtre de Chambre», Paris, L'Arche, 1978.

(٣) سبق أن عالج آ. آداموف هذا الموضوع فى مسرحيته «باولو باولى» ، حيث نرى كيف أدت بعض الأسباب الصغيرة ـ الاتجار فى الفراشات النادرة مثلا ـ إلى الحرب العالمية الأولى .

المسرح المغربى و المقاومة



(أ) تبعية المسرح :

إن الفرح بالاستقلال الذى غمر المجتمع المغربى بعد الكفاح المسلح الطويل ، كان تعبيرا صادقا عما تكنه النفوس من غبطة وابتهاج ، احتضنته التجمعات الشعبية ، والاحتفالات التلقائية التى كانت تزخر بها المنازل والشوارع والساحات الكبرى فى عام ١٩٥٦ ؛ فكانت السيكولوجية الاجتماعية حينذاك . نتاجا للظروف الحياتية للمجتمع المغربى ؛ وهى لا تعم المشاعر وحدها بل الأفكار كذلك ، والنظر والطموح إلى ما سيكون عليه المجتمع . ومن ثم كانت المسرحيات التى قدمت بعد الاستقلال ـ مباشرة ـ متميزة بخصائص واضحة ؛ من بينها الخطابية ، والإرشاد والوعظ ، دون محاولة الاستفادة من الأساليب الحديثة فى الإخراج أوغيره ، إذ إن ذلك لم يبدأ إلا مع الستينيات .

غير أن الاستقلال المشروط كان بداية مرحلة أخرى من تاريخ المغرب ، هى مرحلة الأحلاف الطبقية التى احتكمت إلى معطيات اقتصادية واجتماعية وسياسية ؛ فهناك البورجوازية الوطنية التى خلفت الاستعمار فى :

- **الأراضى .**
- **الملكيات العقارية .**
- **المؤسسات الاقتصادية .**
- **المؤسسة .. المسرحية من لوكا وفوازان .**

فإذا كانت مرحلة ما قبل الاستقلال قد جمدت الصراع الطبقى ، فإن مرحلة ما بعد الاستقلال تعد مرحلة صراع ديمقراطى يطمح إلى فرض ديمقراطية صحيحة عبر قناة جماهيرية ، تضع حدا للانتهازيين والوصوليين الذين تسلقوا طبقيا بطرق غير مشروعة ، تجمع بين خيانة الوطن وقضاياه ، وتغليب المصلحة الخاصة والأنانية على المصلحة العامة .

لقد ظهرت طبقة مستفيدة من كفاح أبناء الشعب المغربى فكان لهذا الواقع انعكاسه على المسرح ـ ليس على المستوى الفوتوغرافى بل على المستوى الفنى ؛ بمعنى أن الأديب يعيد تشكيل هذا الواقع ومزجه بالحلم ، لا الحلم الرومانسى الساذج ، بل الحلم الثورى ، إن جاز هذا التعبير أى الحلم بواقع بديل .

من هذا المنطلق نركز على مسرحية «عودة الأوباش» **لمحمد إبراهيم بوعلو** ؛ لأنها تطرح فى عمق هذا الواقع عن طريق الصراع بين بوعزة وعلى بوصفهما مقاومين من جهة ، والعامل **حميد المحامى** رمز الانتهازية من جهة أخرى .

يقول **محمد برادة** عن موضوع المسرحية إنه «موضوع جوهرى وأساسى ، لانفتأ نتذكره عند تحليل مشاكلنا و (تعثرنا) ، أقصد موضوع استفادة المتسللين والانتهازيين من كفاح ومقاومة أبناء الشعب . إن البسطاء الذين حملوا السلاح عن إيمان عميق ، وجدوا أنفسهم بعد إعلان الاستقلال مهانين ... ، ووجدوا أن المبادىء والأفكار الجماعية التى كافحوا لنصرتها ، تعيش فى قلوبهم فقط ... ووجدوا أيضا أن .. المتعلمين .. ومتعاونى الأمس يتولون تسيير الأمور ؛ ولا يستطيعون أن يدركوا حقيقة المشاكل التى يعانى منها الشعب . قل إنه إجهاض لثورتنا ؛ قل إنه انعدام تخطيط ؛ قل إنها مرحلة ضرورية قبل اتضاح معالم الطريق ... التسمية لا تهم» .[1]

وعندما نرجع إلى حوادث المسرحية نجد أنها تجرى فى «إحدى البلدان التى استقلت منذ بضع سنوات» حيث تركت أحداث ما قبل الاستقلال أثرها على جميع الأجزاء المكونة لمضمون المسرحية وشكلها ؛ إذ يتحقق فيها الحدث على حساب الكشف عن العلاقات المتبادلة بين الأبطال، والإظهار الدقيق لعالمهم الداخلى، والظلال السيكولوجية الطفيفة والمعقدة، ويظهر هذا منذ بداية المشهد الأول، فى الحوار بين الحارس وعامل المدينة (محافظ المدينة).

عامل المدينة رافعا رجليه فوق المكتب، ناشرا بين يديه صحيفة.. ينقر الحارس الباب ويدخل.

الحارس : المقاومان.

العامل : من...

الحارس : الأعرج وصاحبه...

العامل : للمرة العاشرة أقول لك قل لهما إننى مشغول.

الحارس : إنهما يلحان فى الدخول.

العامل : (يصيح فى وجهه) من يعطى الأوامر هنا، أنا أم هما؟اذهب من أمامى..[2]

ونفهم من خلال دلالات هذا الحوار، الانقسام الموجود داخل المجتمع، من خلال هذه الصورة المصغرة المقدمة فى شخصية العامل. فقسم يمثل البيروقراطية، والقسم الآخر الجمهور. الأول ينظر إلى الشعب بشىء من التعالى والكبرياء، ويشعر أنه الحكومة. والثانى (بوعزة وعلى) يرى ان المنفعة الشخصية هى الهدف الأول والأساسى وراء السعى إلى الوظيفة، وليس خدمة المصلحة العامة والجماهير كما يشخصها «العامل».

العامل : أى شىء؟

على : سأختصر لك بسرعة، لقد اختارتنا جماعة من المقاومين لنشرح لسيادتك الوضعية التى عليها المقاومون وعائلات الشهداء... وبما أنه...

العامل : (فى هدوء مصطنع) نعم... نعم.. لقد قرأت رسالتكم فى الموضوع... حسنا... حسنا... تفضل بالجلوس... أنتما من رجال المقاومة.

بوعزة : (يلتفت إلى على) نعم ياسيدى...

العامل : لم أعلم بذلك... إننى أعتذر لكما... أنتما تعلمان أننا فى هذه الأيام لانكف عن العمل لإيجاد الحلول اللازمة للمشاكل التى أصبحت بلادنا تتخبط فيها بعد الاستقلال. ولانسمح لأى أحد بأن يقلقنا ويعطل سير أعمالنا.

بوعزة : ولكننا انتظرنا الجواب مدة طويلة، حتى تسرب إلينا الشك فى أنه من المحتمل ألا تكون رسالتنا قد وصلتك.

العامل : بلى. لقد وصلت فى حينها. غير أنها مازالت تحت الدرس.

على : تحت الدرس؟

بوعزة : ألا تكفى ياسيدى سبعة أشهر لدراستها؟

العامل : أنت لاتدرك مقدار ماتحتاجه الإدارة من الوقت لكى تتخذ الإجراءات الضرورية.

إن إنكار الماضى النضالى للمقاومين، ونفى تاريخهم الملىء بالتضحيات من أجل الوطن، قد جعل الإنسان المقاوم يصبح متدهور الأحوال. مهضوم الحقوق، منبوذا من قبل الطبقة التى أصبح بيدها اتخاذ القرارات. وهذا ما شكل هماً جديدا عند المقاوم. جعله ينشغل الانشغال الكامل للبحث عن الوسائل التى يقضى بها على مشكلات اللحظة الراهنة. فالصعوبة التى يواجهها مثل هذا الإنسان. فى جوانب حياته اليومية كافة. قد استحوذت على تفكيره استحواذا كاملا لايترك له فراغا للاهتمام بأى شىء آخر يخرج عن النطاق الفورى المباشر.

على : الرسالة التى أتينا من أجلها...

العامل : ولكن لقد انتهينا الآن... من ذلك.

بوعزة : لا... لا سيدى. إنك لم تجبنا...

العامل : ألم أقل لكما بأنها ماتزال تحت الدرس؟

على : ولكن هذه مدة طويلة ياسيدى. وعائلات الشهداء تتضرر كثيرا.

العامل : سأرى فيها بعد[3] ».

وهذا التسويف وهذه المماطلة والحرب النفسية التى يعانى منها المقاومان ستتجمع بوصفها عوامل جوهرية لتحديد ممارسة نضالية جديدة عند البطلين، لكى تنتهى إلى محاولة قتل العامل. وفى هذا يتداخل الحاضر مع الماضى. وأحداث اليوم مع الأمس. حيث يؤدى هذا الالتحام إلى كشف الجوانب الخفية فى شخصية العامل. ويؤدى هذا ـ كذلك ـ إلى تفجير التناقض الذى كان متسترا وراء الطيبة المصطنعة للعامل الذى يؤمّن بها مصلحة مجموعة سياسية حاكمة ذات نفوذ اقتصادى. لكن هذه الطيبة تتبخر أمام الموقف الحازم للمقاومين. الذى جعل العامل يغير سياسته وسلوكه. ويظهر الجانب اللاإنسانى. الجانب الوحشى فى كلامه.

العامل : (كما لو كان يتمم كلامه) كأزبال...

على : ولكننا لسنا بأزبال... إننا بشر... ونطالب بحقوقنا. وسنأخذها مهما كلفنا الثمن.

العامل : أتهددنى؟ أوصلت بكم الوقاحة إلى هذا الحد؟

على : لسنا وقحين، إلا إذا كان من يطالب بحقه وقحا، ففى هذه الحالة نحن أكثر من وقحين.

العامل : طيلة حياتى لم يجرؤ أى أحد أن يواجهنى بمثل هذا الكلام. لاشك أن شيئا ماحدث فى هذه الأيام ليجعل للأوباش حقوقا.

بوعزة : ماذا تقول؟

على : لا.. لا يابوعزة! الزم الصمت... أرجوك...!

العامل : وماذا فى استطاعتك أن تصنع أيها الأعرج؟

بوعزة : (لعلى) اتركنى ارتمى على عنقه!

العامل : من هم هؤلاء المقاومون؟ أنتم؟ (يضحك ساخرا)... المقاومون... الشهداء!

بوعزة : **(يقف. يحاول أن يتجه إلى العامل. وهويشهر قبضة يده. فيعترض على طريقه)... ألا تسكت أيها العميل... أيها الخنزير!**

العامل (في غضب شديد) أتسبنى ؟... أتسبنى ؟ ... أنا ... عامل المدينة ، سترى ، سأقدمك للمحاكمة ... ستحاكمان[4] .

والمحاكمة في حد ذاتها كانت فضحا للتحالف العضوى بين الجهاز الذى يمثله العامل والقاضى ، الذى هو نفسه النائب العام والمحامى ، فيحولون اتجاه القضية من مدلولها الحقيق ، ومضمونها السياسى الواقعى ، إلى التزوير والزيف ، حيث كانت هناك إدانة مسبقة للمقاومين الذين حرروا الأرض ، عندما يتساءل النائب العام مخاطبا بو عزة «ولماذا تدافع عن أرض لاتملك منها شيئا ؟»

إن تبادل الأدوار بين القاضى والنائب العام والمحامى ، تدل على أن اللعبة واحدة مهما اختلفت الأقنعة ؛ لأن الوجه واحد ؛ هذا الوجه الذى سيصدر الحكم بالإعدام على بوعزة وعلى .

ومن ثم فإن العلاقة المتبادلة التى تربط ربطا وثيقا بين جميع لحظات الحدث ، تتحول إلى تمزق تام ، والوحدة والرشاقة إلى تفكك ، والتكامل إلى مقاطع متناثرة ؛ لأن طبيعة الموضوع ، والمزج بين مرحلتين مختلفتين من حياة بوعزة وعلى والعامل حميد المحامى ، قد فرضا هذه العملية ، لتحدد دلالات المسرحية بوضوح يؤدى إلى اتخاذ الموقف النهائى الذى تجمعت خيوطه لتضع حدا للأزمة التى تعصر قلوب المقاومين ؛ فمن حالة الأزمة بوصفها لحظة أولية للحدث ، تنتقل إلى عملية إنهاء الحدث / الحالة / الطبقة الانتهازية .

العامل : ماذا تريدان أن تصنعا بى ؟

على : الحل بين يديك .

العامل : ولكن هذه وقاحة ... ألا تعلمان من تخاطبان ؟

بوعزة : الأستاذ المحامى حميد عميل الاستعمار أمس ، والعامل اليوم . نعلم هذا جيدا .

(العامل يحاول أن يكبس الزر فيضرب على يده)

على : لا لا ، إن الأوباش للأسف الشديد مضطرون لأن يسمعوا العالم صوتهم مرة أخرى عن طريقك .

بعد قتله

على : كان يجب قتله من زمان

(ينسل بوعزة وعلى وهما يخرجان من المكتب ، لا تسمع إلا دقات الرجل الخشبية وهى تبتعد شيئا فشيئا مع نزول الستار)[5] .

إن إصلاح الأنظمة الإدارية لا يمكن أن يتأتى دون إصلاح البنى الأساسية الأخرى ، من سياسية واقتصادية واجتماعية ، لأن الإصلاح عملية ديناميكية متكاملة لاتتجزأ ، وإلا كان هذا الإصلاح مبتورا وغير محقق لأهدافه المنشودة . لهذا فما قام به بوعزة وعلى كان ينطلق من وعيهما ؛ هذا الوعى الذى ربط بين مقاومة الأمس ونضال اليوم فى إطار الصراع الطبقى الذى ولدته العلاقات الجديدة .

إذن لقد أرخت مرحلة ١٩٥٦ ــ ١٩٦٥ صعود الطبقة البورجوازية التى حتمت عليها مصالحها إيجاد معادلة وسطى بين السلفية والعلمانية . وكانت وظيفة المؤسسة الإعلامية ــ فرقة المعمورة ــ التابعة لوزارة الشبيبة والرياضة ، هى خلق الانسجام بين هذه المعادلة والفن المسرحى عن طريق نقل ثقافة أجنبية وعقلية أجنبية ، ترتبطان بفرنسا والغرب الليبرالى أكثر مما ترتبطان بالمغرب ضمن الشروط الاجتماعية الثقافية الحاضرة التى يحيا فيها .

ونشير هنا إلى مسرح **أحمد الطيب العلج** ، حيث يدور «النضال» فى مسرحياته ضد تقاليد وأعراف قديمة ، يرى فيها عائقا فى وجه الحياة الاجتماعية ، وهذا ما عكسته مسرحياته المقتبسة عن فولتير ، على أنه يجب ألا ننظر إلى التقاليد والأعراف بمعزل عن الظروف التى هى شكل لها .

إن هدف النضال يجب ألا يجاوز التقاليد والأعراف القديمة فحسب ، بل الظروف ذات الطابع التقليدى . أما أن نربى جيلا جديدا على تقاليد معينة من خلال هذا النوع من المسرح فإن ذلك يدعم إعادة إنتاج العلاقات التى تشكل التقاليد على غرارها . وهذا لاينفى الصراع فى البناء الاجتماعى بل يريد تغطيته وتضبيبه ، غير أن التمييز بين عدد من درجات الصراع الاجتماعى والوعى بهذا الصراع قد ظهرا بعد الستينيات ، التى تعد مرحلة الإحباطات ، والمحاصرات ، والاقتراب من النموذج الغربى ، اختيارا فرضته الظروف الحياتية ، وقد انعكس هذا فى المسرح المغربى ،متمثلا فى مسرح اللامعقول والمسرح الوجودى وبعده البريختى ، وفى أعمال ترجع إلى التاريخ لتمجيد البطولة ، والإشادة بالمعارك التى خاضها الشعب المغربى عبر التاريخ .

(ب) الانحياز الكامل للتراث ، أو النزعة السلفية :

الشئ الأساسى الذى ميز هذه المرحلة هو ظهور بعض الأعمال التى تتكئ على الماضى لتمجيده ، وأخذ العبرة منه ، وهناك أخرى سعت إلى الانخراط فى الواقع ، لتنصهر فى بوتقته ، ولتخرج منه بوعى جديد ، متولد من المعطيات الجديدة ، ومن العلاقات الاجتماعية السائدة . وسوف نرى كيف كان منظور كل فئة إلى الواقع ، وكيف تم تحديد منظور كل واحدة حسب منطلقاتها الفكرية والفنية .

لقد لجأ المغاربة إلى ثروة ماضيهم الثقافى من جهة ، والتاريخ القديم من جهة أخرى ، بل إلى المدينة البورجوازية فى المغرب المعاصر ، فبرزت أمام المسرحيين بروزا حادا ، مسألة إمكانية التوفيق بين الثقافة المغربية والأخرى الغربية ، فكان التاريخ / الرمز محور أعمالهم .

(جـ) محور التاريخ الرمز / الاستشهاد :

«إن العلاقة بين التاريخ وفن المسرح من أوثق الصلات ، ومن أوثق العلاقات وأقدمها بين صفحات التاريخ وأشكال الأدب المختلفة ؛ فالحدث التاريخى بطبيعته يقدم للكاتب نوعا من المادة الدرامية الخام ، يتناولها فى أثناء الصياغة الفنية بشئ من التعديل ، وشئ من التغيير ، وفق منهجه فى التعبير ، ورؤيته فى التفكير . وهو فى جميع الأحوال يضيف وجهة نظره إلى الواقع التاريخى مهما اقتصر عمله على إعادة الصياغة لأحداث التاريخ وبعثها من جديد.وبما أننا نبحث عن أدب الحرب فى المسرح المغربى ، فإنه يمكن أن يقال إن أهم المسرحيات التى شهدها المغرب بعد الاستقلال مسرحية شعرية عن «موقعة وادى المخازن» لحسن

محمد الطريبق، وقد قدمت فى إطار الاحتفال بذكرى المعركة الخالدة (وادى المخازن)[٦].

ويركز الطريبق ـ فى هذه المسرحية الشعرية ـ على مضمون يدلنا على الحركة النضالية، والبطولة التى خاضها الشعب المغربى ضد هجمات البرتغاليين، وتأكيد أن الأحلاف الخارجية ضد وحدته وسيادته ستنكسر حتما. ولتقديم نموذج لهذا التحالف يلجأ المؤلف إلى الوثيقة التاريخية ـ بوصفها معطى تاريخيا ـ ليصوغها فى النسق المسرحى بين المتوكل وسبستيان.

يقول أنريكى لسبستيان وقد جاء المتوكل يطلب مساعدته:
وبكم جاء يستجير وفى قلبه شوق، فى مقلتيه تجلى
هو شهم قد جاء يطلب شهما عبقريا، عن وعده ما تخلى[٧]

أما التنازلات عن الأرض وخيانتها، والبحث عن المصالح الخاصة، التى تشفى غليل الرغبة فى التوسع، فكانت ضمن المخطط المقرر للبرتغاليين.

«انريكى» للمتوكل:

نريد الشواطئ طرًا وما
يجاورها من ربى وتلال
نريد السيادة للبرتغال
على كل شبر بأرض الشمال
نريد جحافل أعبدكم
لتعمل فى خدمة البرتغال

المتوكل:

فكل الشواطئ أمنحها
لكم وجميع الربى والجبال
فمالى حرص على غير عرشى
ومالى اعتراض على أى حال
لكم ما أردتم فكل الذى
ذكرتم حلال عليكم حلال[٨]

غير أن الإحساس بالخطر المحدق بالمغرب هو الذى فجر ديمقراطية الدفاع، للخلاص من هذه الظروف الخارجية، ففرض على المغاربة ـ بما يأخذه من أبعاد متعددة، وما يحمل من التحدى الشامل لعوامل الاضطهاد والاستغلال ـ التهيؤ للمعركة، وبناء استراتيجية الدفاع الحضارية والتعبئة الشاملة.

«أبو المحاسن»:

قد فتحت للورى باب الجهاد ولم
يعد لنا غير أن نغدو بها البسلا
سنصنع الفجر فى خفق البنود ومن
نبع النجيع إذا فى الساحة انهملا

أبو المحاسن (وقد رفع يديه إلى السماء):

رب استجب لتعالى وانتقم لبنى الـ
إسلام واجعل جيوش الكفر تنحدر
(بعد صمت قصير)[٩]
غدا تباع فلول الغى فى بلدى
بأبخس المال ونحن ننتصر

إن الدعاء بهذا الشكل يرى أن الإسلام يجابه عدوا مارقا كافرا، ويكون البحث فى إعادة الأمور إلى ينابيعها الحضارية الأصلية حافزا للاستشهاد فى سبيل الدعوة والقضية.

«أبو المحاسن»:

هل عندكم عدة.

«التليدى»:

ماعندنا أبدا
الا المناجل تزجيها مواكبنا
بها سننحر أعناق الفوارس فى
يوم الجلاد وترديهم قواضبنا[١٠]

ويعد الاستشهاد ـ على هذا الأساس ـ العمود الفقرى فى شخصية المقاوم. ولايصبح الموت موتا مقدرا، كما هو الحال فى التراجيديات، بل محور البطولة الذى يكمل بنية المسرحية على مستوى القناعات، والصراع الدرامى. إن الموت فى هذا النوع من المسرح اضطرارى؛ لأنه يرتبط بالأرض ـ بالقضية أكثر من ارتباطه بالقدر أو القضاء؛ إنه اختيارى.

إن حسن الطريبق يجعل خطه الفكرى خاضعا لتصوره الدينى للتاريخ. وقد ظهر هذا الخط فى مسرحيته «وادى المخازن»، وتبلور على نحو أوضح فى مسرحية شعرية أخرى له هى «**مأساة بن عباد**»، التى دعا فيها إلى التلاحم القومى من أجل المصير المشترك؛ والقضايا الواحدة، فمن خلال الشخصية المحورية «**يوسف بن تاشفين**»؛ الطموحة إلى تحقيق التوحد والتلاحم؛ نجد أن المعتمد بن عباد ـ الذى حوصر ملكه، ومست سيادته، وتحالفت عليه قوات أجنبية تريد انتزاع استقراره وأمنه ـ يمثل الوجه الآخر للتشرذم والطائفية. وتجاوزًا لكل المطاحنات والعصبيات التى تنخر الكيان العربى، تدين المسرحية الحرب بين الإخوة الأشقاء، وتؤكد وحدتها الوحدة العربية.

ابن صادح:

أنا لا أرى فى الحرب غير توجع
وجماجم بسيوفها تتقطع
إن اللبيب اذا أراد (تفاوضا)
ما كان يعصيه اللسان الطيع[١١]



المعتمد ليوسف بن تاشفين :

إنما نحن إخوة جـمـعـتـنـا
اليوم كـالـنـحـل نخوة عـربية[12]

اعتماد (لجوهرة) :
هل من جديد ؟

جوهرة :

لست أدرى مـــاجـــرى
فـالجيش فى كـل الوهـاد نجمهرا
وحـلـيـفـنـا مـا من رجـالـه واحـد
إلا وهـلـل خـاشـعـاً أو كبرا[13]

يوسف :

أمة العرب هكذا ضعضعتها فرقة
بـــل تخاذل وانـــقـــســـام[14]

إن المسرحية تطرح ـ بإلحاح ـ غرابة الوضع الذى يحكم الواقع العربى ، على حين يتجه العالم إلى التكتل والوحدة القومية .

إن البلاد العربية تشهد اليوم ازديادا مطردا فى عدد دولها وأقطارها ، ونقصا واضحا فى الوعى والإحساس القومى بين أبنائها . وفى هذا إشارة إلى النزعة الإقليمية ، وطغيان الثقافة «القطرية» ، التى رفضها يوسف بن تاشفين رفضا مطلقا . فكان هو الرمز التاريخى الموظف لنقد الحاضر العربى ، وتصبح الحرب فى هذه المسرحية دفاعية بالضرورة ؛ فهى لم تقم إلا دفاعا عن الحق مقدس كما هو معلوم ؛ وهى بالضرورة حرب مقدسة . ولذا حقت الشهادة فيها . وأمكن القول عن القتيل فى الطرف الآخر إنه مجرد قتيل بالضرورة ، قتله الحق فاستحق القتل .

وتظهر الدعوة إلى الاستشهاد بوضوح فى مسرحية «مولاى إدريس» **لأحمد عبد السلام البقالى** ، التى أخرجها **الطيب الصديق** . فى المشهد الثامن عشر تبرز الدعوة إلى الجهاد أكثر جلاء .

صوت : (يسمع داخل هيجان الناس) قدنا ... قدنا يا إدريس إلى الجهاد فى سبيل الله !

صوت آخر : نحن معك يا إدريس .

صوت ثالث : لبيك ... لبيك ...

إدريس : قل لشيوخنا ياراشد إن الجهاد ركن من أركان الإسلام .

......

إدريس : وهو محك الإيمان .

......

إدريس : والفاصل بين المسلم الحقيق والمنافق .

من أراد النصر والغنيمة ، أو الشهادة فى سبيل الله ، فليأت بزاده وسلاحه إلى (وليلى) لينضم إلى حملة المولى إدريس بن عبد الله ، حفيد رسول الله ، لقتال المشركين بالله ، والمرتدين عن دين الله ، وتطهير أرض المغرب من المجوس والمنافقين والكفار والمارقين[15]

إن الاسلام كان هو الدافع الأول والأعظم فى حركة تحضير العرب ، وقت أن حض القرآن على نشر الدعوة وإحقاق كلمة العدل والجهاد فى سبيلها .

إدريس : (من فوق جذع شجرة) أيها الناس ! قال الله تعالى وتبارك : «وأعدوا لهم ما استطعتم من قوة ومن رباط الخيل» و«جاهدوا فى الله حق جهاده» و«كتب عليكم القتال وهو كره لكم» . فالجهاد ركن من أركان الإسلام ، وهو أقصر طريق إلى فرض الاحترام ، واستبدال الإيمان بالضلالة ، فلا تقتلوا إلا من خرج لقتالكم من المرتدين والمشركين ، واحقنوا دم الأسير والشيخ الكبير ، والمرأة والطفل الصغير ، ولا تحرقوا الكنائس والبيع ، ولا صوامع زهاد النصارى وأديرة الرهبان . ارحموا عزيز قوم ذل ، فإن كتب لكم النصر فزتم بغنائم الدنيا ورضا الله تعالى ، وإن كتبت لكم الشهادة وجدتم أبواب الجنة مفتوحة لكم . وفقنا الله إلى مافيه الهداية لخير الإسلام والمسلمين»[16]

لقد استخدم التراث العربى فى هذه المسرحية استخداما إيديولوجيا ، لا معرفيا، ولا تاريخيا ؛ بمعنى أن هذا الاستخدام يحاول السيطرة على

تطور التاريخ بهذا النوع من الفكرة . ويصبح التاريخ فى إطار المسرحية إطارا يتلاشى فيه التطور التاريخى ، حتى تبدو قوانين التاريخ طبيعية ، ثابتة وأبدية ، يتم فيها استسلام الناس للقوى المنتجة فى المجتمع ، وتصبح دعوة أية طبقة تعنى أنه من الممكن ـ انطلاقا من مصالحها الطبقية ، وانطلاقا من وعيها الطبقى ـ أن تنظم المجتمع طبقا لمصالحها .

وهذا التنظيم ينعكس على نحو آخر فى مسرحيات أخرى تركز على الاستشهاد فى سبيل الوطن ، كما هو الشأن فى مسرحية «ميلاد ثورة» لعلى الصقلى ، و«بقيت وحدى» لأبى بكر اللمتونى ، من حيث فضح الجهاز القمعى للاستعمار الفرنسى الذى مارس أنواع التعذيب للوطنيين فى أثناء مرحلة المقاومة .

إن تباين النسيج الدرامى فى شخصيات المسرحيات السالفة الذكر وأحداثها واختلافها من زمن إلى آخر ، ومن بيئة إلى أخرى ، لا ينفى حقيقة السيادة للأرض ـ بمعناها الوطنى الخالص ؛ فهى مركز الدائرة فى الصراع بين الحرية والعبودية ، حيث تتم عملية الالتحام بالأرض عبر التجسيد المسرحى فى إطار «الصراع الفكرى» أو فى إطار الصراع الدموى ؛ وقد تم فى إطار العرض التاريخى ، كما رأينا ذلك فى مسرحيات «وادى المخازن» و«مأساة ابن عباد» لحسن الطريبق ، و«مولاى إدريس» لمحمد عبد السلام البقالى ، أو فى إطار الواقع المعاصر ، كما سنرى ذلك فى مسرحية «نار تحت الجلد» لأحمد بنميمون ، حيث تعميم البطولة على مجموعة البشر بدلا من تخصيصها فى فرد واحد .

٢ ـ استقلالية المسرح :

المسرح السياسى من منظور تاريخى

فكرة الأرض والارتباط بها ، والنضال من أجلها ، أو من أجل استردادها ، هى فكرة أساسية ومحورية فى العمل المسرحى بالمغرب ، من واقع المسألة الفلاحية المرتبط بتاريخ النضال الوطنى فى البادية المغربية ، ضد مصادرة الأرض ، وإكراه أصحابها على تركها ، أو الاستيلاء عليها عنوة من قبل المستعمرين الأجانب بالأمس ؛ وهذه المسألة ترتبط بتاريخ الحركة الوطنية المضادة للاستعمار المباشر . وقد برزت بشكل واضح فى كثرة من المسرحيات ، نذكر منها «الرهوط ـ نكسة أرقام ـ الضفادع الكحلة ـ الخطقرة لمحمد شهرمان ، وطبوزا والما الجلو لمحمد ديالنا ، ومن أجل أرضنا لعبد الهادى بوزويع تأليفا وإخراجا .

وهناك نموذج لقصة البطولة والحرب فى المسرح المغربى الملتزم ، يتمثل فى المسرحية الشعرية «**نار تحت الجلد**» **لأحمد بنميمون** ، التى اتخذت من النسيج الدرامى الهادف وسيلة لتحديد معنى البطولة والاستشهاد من أجل الأرض :

(يتزل الضابط وحراسه ، إلى أن يصبحوا على مقربة من الشهيد) .

الضابط : من أنت ؟

الشهيد : إنسان من هذه الأرض .

الضابط : من أين أتيت ؟

الشهيد : من كل مكان .

الضابط : (فى لهجة حازمة) هل تعرف أنك تخترق الآن مكانا لا حق لأمثالك فيه ؟

الشهيد : (متحديا) بل هذى أرضى
منها تمتاح النسغ جذورى .

الضابط : (يغضب) وتمد لسانك أيضا فى وجهى ؟
قل من كنت تخاطب ؟

الشهيد : (بإباء) نفسى أو أهلى أو أرضى .
لكن ما شأنك فى هذا ؟

الضابط : (بحزم) هذى سلسلة من أسئلة نجلوك لنا (مشيرا إلى يد الشهيد) هل هذى كفك أم قلبك ؟

الشهيد : هى بالنسبة لى الوردة والشمس
هى بالنسبة للفلاحين العمال لديك
القلب النازف فى كل زمان
المستنزف نبضه
كى يشرب مائرة سيدك المالك .

الضابط : ما شأنك بالفلاحين العمال ؟

الشهيد : ابن الأرض وفلاحوها أهلى .

الضابط : أفكارك هذى وصلتنا من قبل
وعرفناك أتيت من أجل التحريض
فلتذهب تنح ، وإلا ...

الشهيد : (صارخا) لن أذهب ...... لا (الفلاحون يرددون نفس الهتاف السابق) .

الفلاحون : لا ... لا ... لا ...

الضابط : (غاضبا على حراسه) ماذا أسمع ؟
هل رددت الأرض هى الأخرى لأه ؟[١٧]

فرفض الفلاحين الذين سلبت أرضهم من قبل الضابط الرمز جعلهم يعبرون عن سخطهم على الوضعية التى هم عليها ، ويرفضون المعمرين الجدد ، والفلاحين المحظوظين المرتبطين سياسيا بحكم المعمرين الجدد فى محاولة تعطيل الصراع الطبق :

الشهيد الريفى : (يرتدى لباسا ريفيا يتكون من جلباب وعمامة)

من أقصى جهة فى شط المتوسط جئت
مسحت عينى زرقته طفلا
غازلت الأمواج خطاى

(صورة طفل ريفى عند شاطئ البحر تعبث قدماه الصغيرتان بالموج) .

اسمى ، عفوا ، فأنا لا أتذكر لى اسما
وصاحبى من شهداء الثورة فى الريف نهونى عن ذكره
فأنا باسمهمو ، باسم الريف أتيت
عرفتنى الأرض هناك فتى
أتجول فى الغابات .[١٨]

من خلال هذا «المغترب» لا يمكننا معالجة الموضوع وتحليله دون ربط دلالته بالواقع السياسى والاقتصادى ؛ لأننا لسنا حيال نظريات سياسية ، بل أمام أدب سياسى ، وفق فى الربط بين القضايا الاجتماعية السياسية والفكر السياسى . فكان جرأة فى إدانة الظلم والدعوة إلى التحرر . كان الشهيد بكل ما يحمله من عذابات القهر والظلم والعسف

يعرف أن همه ومصيره واحد مع سائر الشخوص ، وأنه كل لايتجزأ ، وأنه ـ من ثم ـ وجب أن تكون وقفتهم وقفة رجل واحد ، على نحو ما ورد فى آخر المسرحية :

(تسمع أصوات حرب : طلقات رصاص ، وأزيز طائرات تقصف . وحينما تهدأ الأصوات تعبر المنصة جماعة من ستة إلى عشر جنود فى حالة فرار ، مهرولين من اليمين إلى اليسار،وعلى الشاشة ، فى أعلى المسرح نرى تراكم جثث الأعداء فى أعداد هائلة . يعود الشاهد الريفى إلى صف رفاقه الذين استمعوا إلى شهادته فيعانقوه ويقبلوه . ومن بينهم أيضا يخرج الشهيد الثانى ، لكنه هذه المرة من ضحايا هجوم الأخوة الأعداء) .

الشهيد الريفى الثانى : (يرتدى أسمالا رثة ، ويبدو أنه مات بعد تعذيب وحشى) .

وأنا من وطن الأبطال
أجىء ، وحاضرة فى ذاكرة دمائى أنوال
منها تلقوا كيف يموتون وقوفا .
كنت الطفل وكل الأطفال
وردوا النبع الأنوالى
طلبوا سقياه
وتسلحنا ، وصغارا كنا ، وتوزعنا نحمى الوطن الغالى
وكبرنا فى الساحة لاندرى ...
غير فنون قتال
هزمت ثورتنا الأولى ، لكنا لم نهزم
ودحرنا عن موطننا ظل المحتل الطامع
وحسبنا أنا الفقراء سنسعد
ونعيش مع الإخوة أحبابا
لكن ما أقسى ما كان لنا من هول مفاجأة
فى آخر هذا الزمن الناجع
الأخوة من دمنا صاروا أعداء
طالبنا أن ننصف بعد عناء قتال فقتلنا
طالبنا أن ترفع عنا .....
قيود سجون
ألوان مجاعات
وليالى الفقر ...[19]

إن الثورة الريفية تعد أعلى مراحل الكفاح الوطنى المسلح ، حيث مزجت بين العمل السياسى والمنظور السياسى ، تاركة آثارها وبصماتها على جذور التاريخ المغربى وفى أثناء المقاومة . «لقد كانت المرحلة الأخيرة من هذه المقاومة ، وهى حرب الريف ، لافتة للنظر ، وقد اقتربت من الحد الأدنى الذى كان فى وسعها أن تتحول فيه بالعون الخارجى إلى ثورة تحررية . ومن الممكن أن تعد الانتصارات الريفيـة من بعـض النواحى ـ بطولات باهرة ، فى أنوال (يوليو / تموز ١٩٢١ فقد الجيش الأسبانى مائتى مدفع ، ومنى بسبعمائة أسير بينهم الجنرال سلفستر»[20]

ولقد تميزت المراحل اللاحقة بالصراع مع الإقطاع الذى خلف الاستعمار، ومن ثم طمحت المسرحية إلى تخليص الإنسان من الركود الإقطاعى ، وتحريره من الاستبداد السياسى . وهذا ما جعل أحمد بنميمون يزاوج بين الخاص والعام فى حياة القرية ؛ بين شقائها وأحزان الشخصيات التى اختارها لحكايته ، ومن هنا كانت مهمة المناضل فى المسرحية هى تحليل الشروط الموضوعية للتطور التاريخى فى بلده وعصره ، لاتخاذ الموقف النهائى الذى تجلى فى نهاية المسرحية ، حيث كان الفلاحون يقتربون شيئا فشيئا نحو مقدمة المنصة ، ويتوزعون فى ثلاث مجموعات ، تتكون كل مجموعة منها من سبعة أشخاص إلى ثمانية ، ويرفعون أياديهم بخناجرهم وفؤوسهم وهراواتهم ، هاتفين فى صوت واحد :

أيتها الأرض
هذا عهد منا وقسم
حتى تنتصر النار الكبرى
نار تكمن فينا فى اللحم وفى العظم وفى الدم
يولد هذا العالم ثانية فينا
مشتعلا بالثورة
طفلا تنضح عيناه
بالحب وبالنور
دنيا نخرجها من ديجور ـ
الظلم لتبعث فى آفاق الحلم
أيتها الأرض
أيتها الأرض
عنك سنمسح رجس الماخور ـ
نعيد إليك بكارتك الطفلة هذا عهد منا وقسم
أن ننهى حتى آخرها هذى الرحلة .

وبهذا تكون هذه المسرحية مواكبة للحركة الوطنية المغربية منذ الثلاثينيات ، وهى مسرحية عمادها النبوءة ، فضلا عن التسجيل والمواكبة التاريخية . إنها دافعة لحركة التاريخ ؛ إنها إبداع الإكسير الذى يغير التاريخ .

إن التاريخ لا يعيد نفسه مطلقا . إنه فى صيرورة ؛ ومن لا يساهم فى خلق الملحمة ، يصبح فى إبداعه بعيدا عن تجسيد البطل الشعبى فى المقاومة . وهذا ما جعل أحمد بنميون يتخذ الأحداث التاريخية هيكلا رمزيا ، يومئ بها إلى مشاهد حية معاصرة ، بهدف توعية الجماهير المغربية بالخلفيات التاريخية ، بل الواقع المعيش .

الطيب الصديق ومحاولة تأصيل الشكل

أصبح التاريخ مفيدا ـ من حيث دوره ووظيفته ـ بالنسبة للطيب الصديق ، وأضحت فائدته قوية حين كانت «المقاومة» هى المحور الدرامى الذى يزكى جذوة التاريخ الوطنى للشعب المغربى ببطولات جهيرة ، تملك قوتها وفاعليتها فى تجسيد الهدف الذى يرمى إليه الكاتب .

لقد جسد الصديق أطوار معركة «وادى المخازن» فى مسرحية «**معارك الملوك الثلاثة**» ، التى تحكى صفحة من تاريخ المغرب فى أثناء حكم السعديين . وهى من حيث الموضوع تشبه المسرحية التى كتبها حسن

الطريق ، لكن الفرق يكمن فى الإخراج وفى أسلوب الأداء والتشخيص ، وفى محاولة تأصيل الشكل المسرحى الملائم للمضمون .

وإذا نحن عدنا إلى سبب المعركة وجدناها ترجع إلى كون السلطان المتوكل قد أقصى من الحكم ، بعد أن نفاه عبد الملك . وقد حاول المتوكل استرجاع عرشه فراح يستنجد بسبستيان ملك البرتغال(١٥٥٧ ـ ١٥٧٨) .وكان المتوكل قد استغل ـ على الخصوص ـ المشاعر الصوفية لهذا الأخير ، الذى أراد أن يكون خادما للعقيدة الكاثوليكية ضد البروتستانتوالمسلمين . وقد وقعت المعركة فى ناحية القصر الكبير ، بين وادى لوكوس وروافده ووادى المخازن ، وقتل فيها الملوك الثلاثة .

وبما أن هذا الحدث التاريخى قد مكن المغاربة من الحصول على فوائد مادية على حساب البرتغاليين ، وجعلهم يكسبون حظوة فى الخارج ، فإن الصديقى قد فكر فى تشكيله بأسلوب جديد ، وبصورة مطابقة للواقع ، وذلك بتعبئة أكبر عدد ممكن من الممثلين والإكسسوارات ، حتى يحقق درجة عالية من الدقة وقد عرضت المسرحية فى ملعب لكرة القدم . وشارك فيها حوالى ٥٠٠ شخص . كأن معظمهم من عناصر الجيش المغربى ، ولما كان عدد البهائم والأفراد الذين أحيوا هذه المعركة ضخما ، فإنها لم تعرض إلا مرة واحدة ـ كما يقول الدكتور حسن المنيعى .

لقد أعاد الصديقى استخدام التاريخ فى مسرحيات أخرى ، تشخص بعض المعارك ضد الاحتلال الأجنبى ، كمسرحية «مولاى إسماعيل» و«سيدى عبد الرحمن المجذوب» . «وفى سنة ١٩٦٥ قدم مسرحية «المغرب واحد» بميدان مصارعة الثيران بالدار البيضاء وكان عليه أن يسبر أغوار التاريخ ، ويوظف الوثائق فى بناء عمله هذا ، حيث كان عملا دراميا ، تتلاحق فى ثناياه مشاهد المقاومة المغربية ضد الاحتلال الفرنسى . وظروف الاستقلال» [٢٢]

ومن المسرحيات التى يمكن أن تدخل فى إطار أدب الحرب ، هذه المسرحيات التالية ، المتباينة فى منظورها الفكرى والإيديولوجى والطبق :

١ ـ **بناة الوطن** : بالشعر الشعبى
تأليف : أحمد الطيب العلج
أوبريت غنائية ـ
إخراج : السغروشنى ـ فريد بنمبارك
ألحان : الكوكبى ـ محمد عبد السلام

٢ ـ **القنطرة** : بالشعر الشعبى
تأليف : أحمد الطيب العلج
إخراج : أحمد حسن الجندى ـ الدشراوى
الحان : الكوكبى ـ محمد عبد السلام

٣ ـ **بنادق الأم كرار** : بريشت
إخراج : فريد بنمبارك
تقديم وأداء المسرح الجامعى

٤ ـ **الواقعة** :
تأليف : عبد الله شقرون
إخراج : محمد عفيفى

٥ ـ **أمجاد محمد الثالث** :
تأليف : إدريس التادلى
إخراج : الزيانى

وتبقى جل هذه الأعمال ، فى مضمونها وبعدها السياسى ، مرتبطة بالتاريخ من منظور لاجدلى ، على نحو يجعلها تنفى التطور التاريخى ، وحتمية التغيير ، حتى إن تسطيح الأحداث يجعل الصراع مصطنعا . ففى مسرحية «القنطرة» لأحمد الطيب العلج ، نرى كيف أن العلاقات المتوترة بين «السى حمزة» و«السى بوعزة» كانت تسبب المعارك ، وتهرق الدماء من أجل الماء ، وكأن الصراع ما زال قبليا . تبدأ المعركة هكذا :

أحدهم :

النـــار كــدات الــنـــار كــدات
يــاولاد الحلال طــفــيـو الــنــار
كولوا لــلشــيخ راهــا شــعلات
والمصـــيـــبــة الجار مــع الجار

البوعزاوى :

هما جــبــدوا والــنـــاس شــهــود
هما اللى بـــدوا بــكلام الــعــار

الحمزاوى :

هما اللى تــعــــــدوا الحدود
وهما اللى شــعــلوا هــاذ الــنــار[٢٣]

ثم يأتى الحل أخيرا بعد مد قنطرة بين المتباعدين ، وتحقيق مزيد من التقارب ، فى إطار رومانسى ، حيث كان حب «شامة» بنت بوعزة لإدريس بن السى حمزة فى نظر العلج هو البديل للصراع ، بل هو السلم النهائى للحرب القائمة . وبهذا يتم القفز فوق كثير من الأسباب والعوامل التى خلقت الصراع . وهذا مايجعلنى أقول إن البعد النضالى بمفهومه التحررى فى تلك المسرحيات ـ والقنطرة نموذج ـ لا يرقى إلى المستوى الواقعى ليتخذ لنفسه بعدا فلسفيا .

الموقف من الحرب من منظور لاجدلى :

ومن بين المسرحيات التى تريد أن تطرح موضوع الحرب طرحا «إنسانيا» ، وتفضح الوجه الآخر للحرب التى تفرخ المعطوبين والأرامل والفقراء والبؤس ، مسرحية «القنطرة» لمحمد العربى الخطابى ، ومسرحية «**الشهيد**» **لأحمد الطيب العلج** .

فى الأولى نلمس إدانة للحرب فى جدلية الحوار بين الزاهد والنحات ؛ وهى إدانة تتخذ لنفسها مسحة فلسفية .

الزاهد : الفجر صبغة ملازمة للبشر ، وهو يدعو إلى الاستسلام ...
وعلى هذا فالاستسلام وحده هو الذى يبين عن فهم عميق للحياة .

النحات : (مشيرا إلى التمثال الذى ينحته) النتيجة ، سوف أبعث فى

هذا المثال روح المقاومة ، فأجعله متمردا على البؤس والتشرد والاستسلام ، تلك المعانى التى تمثلها أنت ، وتقف أمامها عاجزا .

الزاهد : وماذا بعد ذلك ؟ سأبقى أنا هو أنا ـ زاهداً مستسلما ؛ فليس تمثالك بقادر على تغييرى .

....

النحات : نعم ... بالحروب التى اخترعها الطغاة من الأباطرة والحكام لتخليد ذكرى الشر على الأرض ... أن ينصرفوا إلى بعض الحيوانات التى يمكن أن ترضى شهواتهم الهمجية الغامضة ، كالملاكمة ، ومصارعة الثيران ، وصيد الحيوانات المفترسة .[٢٤]

غير أن التجريد الذى طغى على دلالات هذه المسرحية ، يجعل مسألة ارتباط الوعى الفلسفى بالعلاقات الاجتماعية تظل مطروحة للنقاش ؛ لأن هذا النوع من الوعى ـ كالوعى الاجتماعى إجمالا ـ مرتبط بالمجتمع وتابع له ، لايجعل من الفلسفة نظرة إلى العالم وأداة للتغيير ، ترتبط بروابط الإنسان مع الواقع ، وبروابط البشر بعضهم مع بعض ، خصوصا أنها تهتم بدائرة خاصة من الأسئلة المنصبة على الروابط المتبادلة بين الوعى والوجود ، أى المسألة المرتبطة بالنظرة إلى العالم . إن الصفة النوعية للفلسفة تكمن فى أنها نظرة البشر إلى العالم ، وهذه الصفة هى التى نلاحظ غيابها فى هذه المسرحية ، بل فى المسرحية الثانية كذلك ، مسرحية « الشهيد » للطيب العلج ، الذى محور صياغتها حول سلبيات الحرب ومناقشة أبعادها .

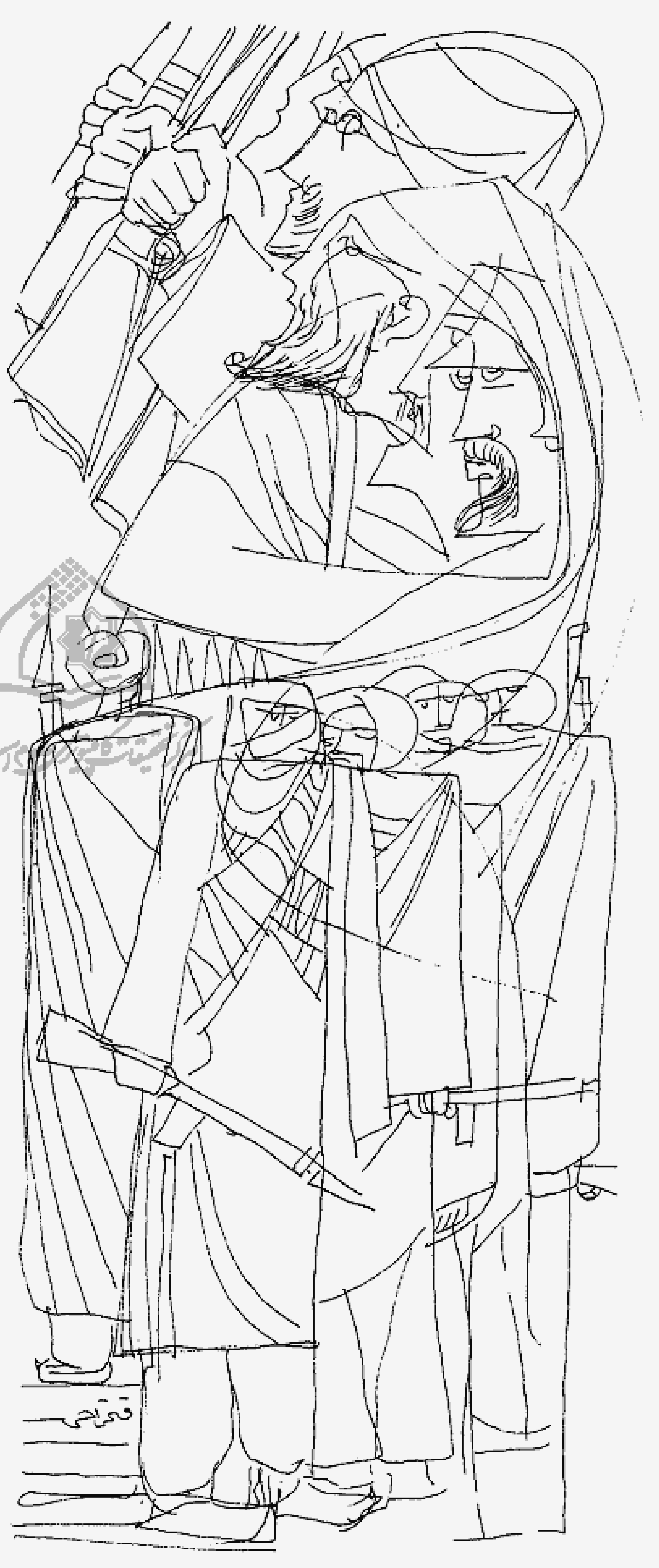
ويقول الدكتور **على الراعى** عن هذه المسرحية : « ... هى مسرحية من فصل واحد ، نجد فيها جنديا عجوزا رث الثياب يطرق باب منزل صغير تديره أسرة مكونة من الزوج ملوك وزوجته سكينة وابنتاها سناء وضحى ، والثانية ابنتها من زوج سابق .

« يطرق الجندى الباب ، ويلح فى الطرق ، فحين يفتح الباب تفاجأ سكينة بمنظر الجندى المزرى ، فتكاد تطرده طردا ، وتزعم أن لا أكل بالمنزل ولا مأوى ، وأن على الجندى الغريب أن يرحل . وهنا يدخل الزوج ويعلم أن الجندى يملك دراهم كثيرة ، وأنه قادر على الدفع فورا ، فيعتذر له عن معاملة زوجته الخشنة ، ويأمر له بالطعام ، ويعده بأن يبيت بالأصطبل .

« ينجذب الجندى انجذابا شديدا نحو ضحى ، ابنة سكينة من زوج سابق ، يجد لذة خاصة فى أن يدعوها ابنته . ومن حديث يدور بين سكينة وبين الجندى ، وهما منفردان ، نعلم أن الزوج السابق لسكينة هو هذا الجندى الرث الثياب ، الذى تفتك بجسمه الحشرات من قمل وبق .

« ونعلم أنه كان يوما ما ممثلا كبيرا ، فأساء النقاد إليه ... ولا يجد الجندى بدا من ترك هذه المهنة الخاسرة . وتقوم حرب فيقرر أن ينخرط فى سلك جنودها ، سعيا وراء المال ، مقسما ألا ينال أحدا من الأعداء بسوء ... لأن الحرب التى يخوضها هى حرب عدوانية ظالمة ، ثم يستغنى الجيش عن خدماته ، فيعود إلى المدينة بحثا عن زوجته وابنته التى أنجبها منها وتركها وهى بعد صغيرة »[٢٥]

وبعد أن يتعرف الجندى على سكينة ، ويعرف أن الوضع قد صار



مغايراً لما كان يعتقد ، بل محرجاً خصوصا أن ذاكرة ابنته قد وشمت بموته ـ فإنه ينقلب عائدا إلى الحرب .

سكينة : بعد أيام قلائل من غيبته ... كان ضمن شهداء الفريق الأول .

الجندى : شهداء ... أتسمين ضحايا هذه الحرب شهداء ؟ ... خديعة وأى خديعة ! ... بل أكبر خدعة عرفها الإنسان منذ الأزل ... كلمة شهداء هاته ... أكبر مغالطة يستخدمها الطغاة السفاحون للتغرير بالأبرياء السذج وتقديمهم لساحات الحقد والبغض والكراهية والموت على أنها ساحات الشرف والمجد والعزة والكرامة ... بكل بساطة دفاعا عن أفكار لايعرفونها ، ولايؤمنون بها ... وليقضوا نحبهم قربانا لحب التسلط ... والتوسع والسيطرة ... وفرض النفوذ ... شهداء ! متى كان الذى يموت فى حرب ظالمة على غزو الشعوب وإذلال الضعفاء شهيدا ؟ ! ... لا ياسيدتى ... ما نملك إلا أكذوبة اخترعها الموهوبون المغرورون أعداء الإنسانية والمحبة والسلام ... ماتلك إلا أكذوبة يستعملها القتلة السفلة ليبرروا مجازرهم ، ومذابحهم التى تذهب بجيوات عديدة لقاء وهم كاذب يسمونه النصر ، ويدعونه **الفوز ... فبئس الكاسب والمكسوب ... بئس القاتل والمقتول** ... [٢٦]

وشخصية الجندى فى هذه المسرحية ، وفشله فى حياته الفنية بعد تسلط النقاد عليه بالنقد اللاذع ، والسخط والحط من أعماله ـ كلها عوامل حددت وعيه ، بل بواعث الفعل عنده ، بعد فشله فى العودة إلى زوجته وابنته .. لكنه وعى شق ، يرى فى حب المال من أجل الجاه والثراء ردا على النقاد . أما عن فشله العاطفى فيرى أن الاستسلام هو الحل النهائى له . وهذا ما يجعل الصعوبة الفعلية فى مثل هذا العمل هو كيفية تصفية فردية المقاتل وأنانيته والخروج به من العادة إلى الطبيعة ، ليتحول الشخص إلى رمز المقاوم الذى ينخرط فى الواقع وهو مسلح بالوعى الحقيقى الذى يجعله مؤمنا بقضيته التى هى قضية الإنسان .

ويخالف الرمز الذى يدعو إليه هذا الجندى :

«أنا ، وبكل انانية ، وبلا تواضع ، وبهذه الأسمال البالية الرثة ، أستحق تمثالا يكتب عليه الجندى المسالم» [٢٧] .

وهذه لغة تتكرر فى كل اجزاء المسرحية بوصفها وسيلة لإقناعنا بموقفه الاستسلامى .

الجندى:ولكن من الأحسن أن أظل شهيدا ... ومن الأنسب لنا جميعا ألا نحدث ثورة فى هذا المأوى العادى المطمئن ... ولنستسلم للقدر مادمنا لانملك له إلا الاستسلام . [٢٨]

إنه التأرجح بين عدة اختيارات ؛ فالقلق النفسى ، أو عدم الاستقرار ، سمة صبغت نظرة البطل إلى الوجود ، دون أن تغطى هذا التأرجح بالدعوة إلى الحياة والمحبة والسلام .

الجندى :المسألة مسألة إيمان . وأنا مؤمن بالحياة ، والمحبة ، والسلام . إن نسبة الذين يوافيهم الأجل المحتوم وهم على فراشهم الوثير تفوق نسبة الذين يستشهدون فى ساحة الشرف . [٢٩]

وهكذا يصبح الموقف النهائى للجندى بارزا ، يؤكد بوضوح مناوأته للاستشهاد ودعوته إلى الاستسلام ... بل إلى الحياد .

إن الواقع يؤكد أن لامجال للحياد فى الحرب . والسبب بسيط ؛ فحيث أنه لامكان ـ منطقيا ـ للحياد ، فإنه لا مكان ـ مكانيا ـ للحياد . وإلا فأين إذن نضع هذا النموذج الذى يبحث عن المساواة والإنصاف والديمقراطية ؟ إن الديمقراطية لا تتحقق من تلقاء ذاتها ، بل تحتاج إلى أدوات تتحقق بها . وأدوات الحرب هى البشر أساسا ، والأسلحة أدوات ثانية . وبالأدوات تزاح العوائق من وجه تحقيق الديمقراطية . وهنا نجد أن «البطل» عند الطيب العلج لم يتخلص من الرؤى المغلوطة ، بل من النغمة الرومانسية التى لازمته ، حيث الحب المجرد هو الطاغى على العلاقات البشرية فى أعماله ، وما يجب تأكيده هو أنه لا معنى للحب إلا مسيسا ، حتى نعرف المعسكر الذى يدافع عنه الكاتب . إن من نخرج من الحرب ؛ من السياسة ومن منطقها ، كمن خرج إلى لا محل . وهذا ما يؤكده الجندى فى المسرحية .

عروبة المعركة / حقيقة قومية :

جيل الغضب فى المسرح المغربى «عبدالكريم برشيد»

مدخل أساسى :

على الرغم من أن الحرب لا تأتى إلا بعد الاستعداد لها فإنها تأتى دائما قبل أن يتم هذا الاستعداد ، وهذا طبعا ليس سوى نتيجة منطقية لطبيعة الأمور ؛ أى نتيجة لتخلف الواقع عن الوعى المتقدم ، أو لتقدم القيادة على القاعدة ـ لا فرق .

لقد استطاعت هزيمة ١٩٦٧ تقويض الدعائم المزيفة التى عجزت عن ترسيخ العلاقات والصيغ الديمقراطية الثورية على أسس موضوعية بن الوعى والإدراك الكامل للمسؤولية ، وأظهرت عجز الأنظمة العربية عن إرساء قواعد الديمقراطية فى الداخل ، وتوحيد الجبهة فى الخارج من أجل تحرير الإنسان من الاستغلال ، وتحرير الأرض الفلسطينية والعربية .

وكان رد الفعل على الهزيمة ولادة مدّ احتجاجى ، عم الوطن العربى بعد الانهيار والمفاجأة بالحرب ، وممارستها ومراحلها وحجمها وأهدافها . فقد وضع كل شىء فى الميزان ، بعد هذا الزلزال العنيف الذى ضرب العقلية الرجعية وفضحها ، وأزال الأقنعة من على وجوهها . هنالك خضع الأدب ومقاييسه لمراجعة جذرية ، فبدأ يتخذ طريقا جديدا لرؤاه ، بعضها يعلن الهرب من مواجهة الحاضر عبر اللجوء إلى صياغات الماضى ، ويعلن اللاعقلانية ، ويرتهن للغيب ، وبعضها حاول إعادة اكتشاف الواقع العربى وكشفه والإسهام فى تغييره ، بدءا برصد الحاضر بكل تناقضاته ، لتحديد أفق المستقبل بنظرة مغايرة لما كان سائدا قبل الهزيمة .

وبعيدا عن الأدب المحايد الذى هو الوجه الآخر البارد لأدب سلطة القمع ، نجد أن المسرح المغربى قد ارتبط بالمعركة بعد الانهيار ، لكنه ليس انهيار الإبداع والأمل ، لقد أخذ هذا المسرح طابع الشمول ليجعل للقيم الاجتماعية المتوارثة والمتولدة من الظروف الحياتية ـ ضمن سلسلة متصلة من العادات والتقاليد والمفاهيم ـ دورا أساسيا فى صياغة البناء

الدرامي للمسرحية ، انطلاقا من التجريب والتجربة ، والتجريب لا يتأسس في فراغ ؛ إنه يتأسس في التجربة الملموسة نفسها ، بوصفه جزءا منها ، نظرا لتأثير تلك القيم على مجمل الوضع الاجتماعي والاقتصادي والفكري للإنسان العربي الذي يعيش في ظروف «التخلف» .

ولعل أول ملاحظة أساسية بعد الهزيمة هي أن المسرح الذي كان تنفيسا غارقا في عملية الترفيه الرخيص والتسلية الساقطة ، قد أعلن عن إفلاسه الفكري ، وبدأ يُشكل على أرض الواقع إبداع رؤية لا يحدها الخوف ، ولا يؤطرها الوهم ؛ إبداعا من أجل بناء ثقافة المعارضة الجذرية . ومن هنا جاءت كثافة الإنتاج المسرحي المغربي بالنسبة للفترات السابقة : فخرج إلى الوجود فن درامي جديد ، ومسرح جديد نابع من هوية المبدعين المسرحيين الهواة ، الذين يؤكدون انتماءهم التاريخي الراهن ، ويؤمنون بمستقبل الأمة العربية ، بعد الالتزام بعروبة المعركة حقيقة قومية .

إن مفاهيم ديناميكية لاهبة هي التي تقود الأمة العربية في بحثها عن ذاتها وتحقيق إمكاناتها ، وهذه المفاهيم جميعها تستمد نسخها من ثورية واعية تعصف بالأوضاع السياسية والاجتماعية والثقافية التي خلقتها عصور الانحطاط والتجمد والتحجر ، وتنفي أشياء كثيرة كانت رائجة في الجو الأدبي ، كالإمعان في الذاتية ، وفي الانسياق وراء مسرح المتعة والترفيه ، وتبرز الحاجة إلى مسرح مرتبط بواقعنا الاجتماعي ، تمهيدا لظهور قيم أدبية جديدة ، تبلورت في الاتجاه الاحتفالي ، وفي نتاج عبدالكريم برشيد ، وأحمد العراقي ، ومحمد مكين . وهو نتاج يبحث عن الديمقراطية ، التي باتت مطلبا عاما في كل الأقطار العربية ، وهما مشتركا بين المبدعين الملتزمين في المشرق العربي .

وبالنظر إلى أن الإنسان قيمة في ذاته ، وأن له حقه ، فردا وجماعة ، في التعبير عن رأيه عند المشاركة في صنع القرار السياسي والاقتصادي والاجتماعي ، فإن تحقيق تقدم هذا الإنسان ، وسعادته ، ونهضة الوطن ، تطرح جميعا – في إلحاح – إشكالية الديمقراطية على المستويين الشكلي والجوهري .

فالديمقراطية لم تتوقف عند حدود انتزاع الاستقلال الوطني، بل أخذت أبعادا إضافية نتيجة لقصور الفئات الحاكمة الإقطاعية والبورجوازية – بعد نيل الاستقلال السياسي – في مواجهة تحدي «التخلف» ، وفي إعطاء مضمون اجتماعي للديمقراطية، ذلك أن إمساك الرأسمال الإمبريالي بكل مقدرات الاقتصاد الوطني – المالية والصناعية والتجارية والزراعية – قد جعله يتحكم في توجيه الاقتصاد الوطني إلى خدمة الأغراض الإمبريالية ، وجعل الحلقات الرئيسية وموضع التصادم المباشر مع الإمبريالية وعملائها مركزا في كل الجوانب الأساسية التالية :

١ – القضايا الوطنية
٢ – القضية الفلسطينية والأرض العربية المحتلة .
٣ – البترول العربي
٤ – الأنظمة الرجعية ومصيرها .

وعندما نرجع إلى تحليل كثافة الإنتاج المسرحي في هذه الفترة (١٩٦٧ – ١٩٨٠) نجد أنها لم ترتبط بطريقة اعتباطية بصراع الواقع ؛ إنها ليست في جوهرها إلا التعبير الفكري السليم للمسار النضالي الواعي ؛ لأنه لاشيء يحدث بدون قصد واع ، وبدون غاية محددة. ومن هنا نقف عند عبد الكريم برشيد بوصفه ممثلا لهذه المرحلة .

عبد الكريم برشيد أو ممثل جيل الغضب

من النماذج المتقدمة التي انخرطت في هذا الواقع انخراطا واعيا نذكر مسرحية «عنترة في المرايا المكسرة» لعبد الكريم برشيد ، التي كتبت في سنة ١٩٧٠ ، وإن لم تعرف طريقها إلى الخشبة إلا في صيف ١٩٧٤ ، و «**عطيل والخيل والبارود**» و «**حكاية العربة**» و «**فاوست والأميرة الصلعاء**» و «**عرس الأطلس**» ، التي تتحدث عن حرب لبنان والتفرقة العربية ، وسياسة التشرذم التي طغت على الواقع العربي .

لقد جاءت مسرحية «عنترة في المرايا المكسرة» بعد الهزيمة العربية ، لا لتطرح عنترة الشخص ، لكن لتطرح عنترة الفكرة. ليس عنترة كما هو معروف في التاريخ أو الملحمة ، ولكن كما هو مرسوم في الذاكرة العربية ، وفي النفس العربية ، أي بوصفه رمزا للقوة ، والتحرر ، ومحاربة الاضطهاد والاستغلال .

«فهناك في المسرحية راوية تقليدي يتحلق حوله الناس يوميا في إحدى الساحات العامة ليحكي لهم عن عنترة العبسي . ولكن – ولأن كل رواد هذه الحلقة من المقهورين والمحرومين المستلبين – فقد كان كل واحد منهم يرى نفسه عنترة ؛ فكان يهرب من الواقع إلى الوهم ، وينتظر اليوم الذي يرغم فيه مجتمعه على أن يقول له (كر وانت حر) » .[٣٠]

فالحلقة – إذن – من حيث هي فنّ شعبي ، ليست سوى منطلق – لا أكثر – للقيام بتشريح «إكلينيكي» لواقع الإنسان العربي ولعقليته ولروحه . إن عنترة – كما يقول عبدالكريم برشيد – يصبح مجرد حلم الفقراء ؛ حلم العبيد في التحرر وفي كسر القيد وانتزاع الاعتراف من القبيلة الجائرة .

لقد كتب برشيد هذه المسرحية بوحي من الغضب ، فجاءت سوداء قاتمة ، تعتمد على تعرية الإنسان العربي ؛ سيما وأن تحرير الأرض ، حسب دلالات المسرحية ، رهن بتحرير الإنسان في الداخل . فعنترة العبد لا يمكن أن يقاوم أعداء عبس ما دامت قيود عبس في أقدامه ، وكيف يبحث عن أعدائه هناك وهم هنا ؟

إن كل الشخصيات الهشة – في المسرحية – تتكسر في الختام بموت الراضي متأثرا بمرضه ، ويضيع المغني في ليل المدينة الحالك السواد ، أما الهادي السجين فقد اعترفت به أمه أخيرا ، وذلك بعد أن ظلت طوال المسرحية تنكر أمومتها له .

المسرحية – إذن – تتبنى موقفا فكريا ، فهناك الدعوة إلى الوحدة ؛ وحدة الإنسان العربي أولا ، ثم وحدة الأرض ثانيا ، وضرب الفكر الأسطوري ثالثا ، لكن هذه «الدعوات» إلى الوحدة تصطدم بنوعية التركيب الاجتماعي القائم على التفاوت الطبقي ؛ الأمر الذي يجعل المبدأ الاشتراكي شرطا أساسيا لتكوين الوحدة .

وبهذا تعد هذه المسرحية ، تعرية للتحالف العضوي بين الأسطورة والفئات المستغلة (بفتح الغين) بها ، حيث تصبح شخصية البطل الراضي معتمدة على أو توبية القوة العنترية في تعلقها وتشبثها بالماضي

الذى أصبح عندها تجربة وجودية ، ويظل الهادى رمزا لنشوء الوعى الجديد ، وممثلا للقوى الناشئة ، القوى التى لا تقهر ، بالرغم من سياسة القمع والإبادة التى يتعرض لها التقدميون العرب .

يقول :

« أن نحارب الموت شيء عبث . ولكن أن نحارب تجار الموت فهذا شيء معقول » .

معيكو : (باضطراب) الجرد ؟ ولكنى ضعيف ... ألا ترى أنى ضعيف ؟

الهادى : أرى ضعفك . وأرى ضعفى أنا ، ولكن ألا ترى أن ضعفى وضعفك ، وضعف كل ضعيف ، ينتج قوة ؟ .. أنت تريد أن تعيش ... أليس كذلك ؟ إذن لابد أن تقهر ضعفك . لأن الموت فى أصله ضعف والحياة قوة ... يجب أن نحارب كل ما يفرض عليك الضعف ... ألا ترى أنه ليس معقولا أن نموت نحن ، ليعيش ذلك الوهم الذى يشيدون له الهياكل ، يخدمه الكهنة ، تقام له الطقوس ، يحرق له البخور ، توقد له الشموع ، تقدم له الذبائح كضحايا .[31]

وهذا الواقع ، أعنى واقع ما بعد النكسة ، هو الذى جعل «معيكو» ـ بوصفه شخصية لها موقعها فى المسرحية ـ يختار طريقة النقد اللاذع المشوب بالسخط على ما أفرزته عملية السقوط فى السلبيات والانحدارات .

معيكو: كلما توعدتهم ضحكوا . وأعطونى سيفا من خشب . وفرسا من خشب . وقالوا لى حارب حول طواحين الهواء . ولكننى سأحارب ـ لا بسيف من خشب . ولكن بسيف من لهب » .[32]

ويتمثل وجه الغضب والرفض فى هذه المسرحية بشكل يطغى عليه الانشغال بحدث الهزيمة . وهذا ما ولد رفض الانتماء والولاء ، والطاعة والانقياد للفكر الذى قاد إلى الهزيمة .

« الهادى : العبد لا يحس وجوده . نحن عبيد ـ يجب أن نعترف بهذا . كل شيء ظل يستعبدنا : الواقع ، الغيبيات ، الأوهام ، الأصنام ، صور محشوة بالقش ظلت تخيفنا . يجب أن تقتنع نفسك أنك الإنسان ـ الحقيقة الأولى والأخيرة ... نحن عبيد لأصنام نصنعها بأيدينا ثم نعبدها » .[33]

وهذا النوع من الوعى نجده يتبلور فى أعمال أخرى **لعبد الكريم برشيد** ، حيث يتخذ الصراع عنده مستويات ، لكنها تميل جميعا إلى التفسير الاجتماعى لوضع الإنسان المأساوى فى الوجود ، على نحو ما يظهر جليا فى مسرحياته : **«فاوست والأميرة الصلعاء»** ، **«وحكاية العربة»** ، **«وعطيل والخيل والبارود»** ، وكلها تدين ظروف المجتمع التجارى الحر ، وتدين اضطهاد الظروف المادية للإنسان ، وفقدان القيم ، وعدم القدرة على تحقيق الذات ، والتطلعات المكبوتة ، حلم النجاح الزائف ، وانسلاخ المرء عن مكانته ، والأحلام والأوهام . ويتخذ هذا الصراع بعدين رئيسيين : خارجى وداخلى ، اجتماعى (سياسى الدلالة) وذاتى (نفسى الدلالة) .

يقول فاوست :

« أرى أطفالا صغارا يجمعون أعقاب السجائر ، أرى من يبحث فى الظلمات القذرة ، أرى أناسا يدعون العلم والحكمة ، أرى غيرهم يدعون العظمة والولاية ، أرى جلادين فى زى القضاة ، أرى سكارى فى زى الفقهاء ، أرى نساء احترفن الندب فى المآتم والبكاء ، فظيع ما أراه ... فظيع ... فظيع » .[34]

ويقول بابا نويل فى مسرحية حكاية العربة :

« جئتكم أطفالى من غيمة الفضاء .
تدليت إليكم
أمطرتنى السماء
جئتكم بالعربات بالطائرات
بالدمى الراقصة
جئتكم بالقبعة بالأقنعة
بالمدافع الورقية
اقتربوا ... اقتربوا يا أطفالى الحفتين ، كل شيء لكم : البارود والبنادق والخيل الخشبية ... »[35]

وهى نفس النغمة التى نجد صداها فى شخصية «أبو حمارة» فى مسرحية **«عرس الأطلس»** ، حيث ممارسة المسخ فى لعبة الساحر ولعبة الختان تصبح قمعاً ، ولعبة الفروسية تصبح حربا طاحنة ، وأيضا فإن شخصية القيصر فى مسرحية **«العربة»** تنقل إلينا نفس الموقف :

« اسمعوا يا أتباعى فى كل مكان ! .. ما يهمنى هو أن تمشى العربة . احرقوا لى هذه المدن ... كل المدن ، فليرقص المحترقون على الجمر . ليرقصوا على وقع الألم » .

أما مسرحية **«عطيل والخيل والبارود»** فهى كتابة جاءت نتيجة للتفاعل مع الحركات التحررية فى أفريقيا . لهذا أعاد عبدالكريم برشيد عطيل «وهو الإنسان المغربى الأسود» إلى وطنه لينتقم من ياجو رمز الاستعمار والعنصرية والارتزاق . والملاحظ أن الاستعمار ـ وهو شخصية مجردة ـ قد تحول إلى حقيقة يمثلها المخرج ، أى الشخص الذى يوزع الأدوار والحوار ، ويرسم حركة الممثلين فوق رقعة الخشبة ، ويتحكم فى عملية توزيع الإنارة ، حتى إن المسرحية تنطلق من لعبة بسيطة بين ممثلين ومخرج ، لتصور مشاكل مصيرية ، تهم الإنسان المعاصر فى كل مكان ، وتحاول أن تجعل من رقعة مكانية ضيقة تمثلها الخشبة ، إطارا جغرافيا واسعا ، يستقطب الصراع بين الإمبريالية العالمية والقوى التى تسعى للتحرر .

وهذا ما جعل الكاتب يخلق للواقع التاريخى معادلات مسرحية ، فكان للاستعمار معادله الموضوعى (المخرج) ، وللتسلق الطبقى معادله أيضا ـ ربيعة ، وللارتزاق بالقتل نجد كلا من عطيل وشهريار ، كما أن أحداثا تاريخية كان لابد أن نجد لها معادلات موضوعية لتصبح شيئا مجسدا فوق الخشبة ، فعمل المخرج لم يكن ـ فقط ـ موجها للاختصاص الاقتصادى ، بل كان أيضا تعرية حضارية وقومية ، فصفته كمخرج تخول له الحق فى إعطاء ممثليه أدوارهم وحوارهم ومواقفهم وأسماءهم وهويتهم . ويمكن أن نلمس ذلك من خلال المشهد الآتى :

ـ لابد ان تنسلخوا عن ذواتكم .

ـ ننسلخ ؟

ـ وأن تتخلوا عن ماضيكم .
ـ نتخلى ؟
ـ وعن قوميتكم وكل الانتماءات كيفما كانت ، أريدكم أن تتعروا .
ـ لا . عيب ماتقوله ياسيدى ! نتعرى ؟ !
ـ فعندى لكم أثواب جديدة ، إنكم الآن وجود فقط ، وجود بلا هوية ليست لكم ملامح معينة ، ليست لكم مميزات .. أنتم أصباغ فى يد رسام ، تملكون قابلية التحول. أسماؤكم ؟ لقد نسيتموها ... نسيتم أدواركم الأولى ... نسيتم كل شيء ... أدواركم هى ماسأعطيكم بعد حين ... أنا من يخلق الأسماء ، ويركب حروفها ويوزعها . »[36]

والآن ، وبعد تقديم نموذج لمسرح الغضب والرفض ، فلا بد من القول إن الوضعية التى يمر فيها العالم العربى قد أتاحت لرجل المسرح المغربى بعدا جديدا ورؤية مغايرة لما كان سائدا من قبل . وهذا لا يعنى انعدام وجود أعمال هامشية سقطت فى الانبهار بالحرب ، فقد أعقب المفاجأة بها وممارستها ومراحلها تخبط وارتباك وعدم وضوح فى الرؤية ، زيادة على عدم فعالية أدوات التحليل المستخدمة فى مواجهة الوضع الناشئ ، فظل بعض المسرحيين يلوون عنق هذا الواقع لإدخاله فى حيز تلك الأدوات . لقد نشأ انفصام بين الرؤية والممارسة ، تبلور على نحو أوضح فى مسرحيات **محمد الكغاط** ، التى طغى عليها التبسيط للقضايا المراد معالجتها . وهذا هو الوجه السلبى للمسرح المغربى .

المسرح الوثائق والمقاومة .

إن ما يميز أدب الحرب فى المسرح المغربى هو وجود أعمال مسرحية تحمل طابعا خاصا ، شكل لنفسه تيارا متميزا هو تيار المسرح التسجيلى الذى ارتبط بالقضية الفلسطينية ارتباطا عضويا ، حيث ركز على أن التحرير ينبع من فوهة البندقية ، وأن البندقية ذاتها تنبع من إرادة التحرير ، وإرادة التحرير ليست إلا النتاج الطبيعى والمنطق والحتمى للمقاومة فى معناها الواسع : المقاومة على صعيد الرفض ، وعلى صعيد التمسك الصلب بالجذور والمواقف .

مثل هذا النوع من المقاومة يتخذ شكله الرائد فى العمل السياسى والعمل الثقافى ، ويشكل هذان العاملان المترافقان اللذان يكمل واحدهما الآخر الأرض الخصبة التى تستولد المقاومة المسلحة وتحتضنها وتضمن استمرار مسيرتها وتحيطها بالضمانات ..

ومن المسرحيات التى اتخذت لنفسها هذا البعد ، واتكأت على الوعى بالقضية الفلسطينية ، أذكر مسرحية «**موال البنادق**» ، وهى تركيب شعرى يمزج بين التاريخ والوثائق التى استند إليها عبدالكريم برشيد عندما أخرج هذا العمل ليدافع به عن الأرض وقضية الإنسان الذى يواجه التحديات الداخلية والخارجية فى بلده وفى المنفى . وهناك مسرحية «حزيران شهادة ميلاد» لأحمد العراقى ، وهى مسرحية تسجيلية ، يمتزج فيها النقد اللاذع لوسائل الإعلام المرتبطة ببعض الأنظمة العربية الرجعية التى نفخت فى الواقع «الهش» بحقائق مزورة ، من أجل تعمية الجماهير العربية ومغالطتها ، لتضرب صفحا عن تفتح وعيها .

المذيع : أيها العرب فى كل مكان ! إن الجيوش العربية المظفرة (بعد صمت طويل) تعيد أمجاد موقعة حطين .

الجميع : الله أكبر... فتح من الله ونصر...

المذيع : الجيوش العربية تحرر أراضينا المغتصبة ـ إنهم يتقدمون والأعداء يولون الأدبار مخلفين وراءهم العتاد والجرحى . لم يبق إلا بضع فراسخ وسندخل تل أبيب . سندخل المدينة فى الصباح ... (يعم الظلام القاعة ... غير نور خافت . يسمع أزيز طائرات ... أصوات قنابل ... رصاص ... الممثلون يهرعون ... يجرون ... يدخلون ... يخرجون ... يصطدم بعضهم ببعض ... يسقطون موتى ...)

الفلاح : ضاع حقنا .

الشخص الأول : الضفة الغربية

الشخص الثانى : هضبة الجولان .

الشخص الأول : غزة .

الشخص الثانى : سيناء .[37]

وهذه الظروف المستجدة التى أحاطت بالشعب الفلسطينى وبالعرب بعد النكبة الثانية ١٩٦٧ ، كان لها أثرها فى اختيار شخصيات المسرحيات . فأحداث الأردن فى عام ١٩٧٠ ، وما تبعها من ضغوط تعرض لها الإنسان الفلسطينى فى لبنان ، وبعدها حرب أكتوبر ١٩٧٣ والمواجهة الفعلية بين الفلسطينى والعدو الإسرائيلى فى داخل الأرض المحتلة وفى خارجها ، شكلت جميعها منطلقات متعددة لرجل المسرح ، وأسهمت إلى حد كبير فى إبراز الشخصية النضالية للإنسان الفلسطينى وتحديدها فى هذا النوع من المسرح .

كانت الصورة التى برزت لهذا الإنسان المناضل هى صورة الفدائى الذى يولد مع الشعب بكل معاناته وآلامه ، وبكل خبرته ووعيه . إن الفدائى لم يهبط من السماء بل ترعرع وسط أكواخ المخيمات فى مجتمع يسوده البؤس والاضطهاد والفقر ، على أن هذا الفدائى قريب منا ، وليس بطلا أسطوريا يحقق المعجزات ، ولا تمثالا جامدا لا حياة فيه ، إنه إنسان صاحب قضية ، يعى أبعاد هذه القضية ، وقد اكتشف الطريق الذى يوصله إلى تحقيق أهدافه لاسترجاع حقه ، دون أن ينتظر العون من غيره ، أو يجلس يائسا ينتظر الأقدار علها تفرج كربه ، وترد له حقه .

وفى مسرحية «**حزيران شهادة ميلاد**» ، يأخذ البطل ـ سرحان ـ البعد الرمزى للمناضل الذى يحارب من أجل قضية عادلة .

وهذا البطل الرمز هو الذى أصبح محور المسرحية ، بل محور الواقع الذى أخذت منه مادتها الخام . فسرحان مناضل لم يرتكب جريمة قتل ، بل قام بعملية يلفت بها الرأى العام إلى وجوده وهويته .

سرحان : من أجل بلادى ... من أجل بلادى ... من أجل والدى قتلته . (البوليس يدخلونه) .

روبرت : (يعود إلى منصة الخطابة) أيها النواب ... يجب أن نساعد إسرائيل حتى يتسنى لها إصلاح أضرار الحرب المظفرة التى خاضتها ضد العرب المتوحشين من أجل استمرار حضارتنا فى العالم .[38]

وفى مشهد «الشاعر» يعود الكاتب فيكرر هذا المعنى :

الشاعر : برج المراقبة .
الصوت : نعم ...
الشاعر : نريد أن نوجه برقية مفتوحة .
صوت : تفضلوا .

الشاعر : إلى الشعوب المحبة للسلام . إلى الشعوب المناضلة ضد القهر والاستغلال والاستعمار بكل أشكاله إلى الذين يقفون بجانب القضايا العادلة .
إلى الذين يصنعون العالم الأفضل ببنادقهم ، نتوجه بكلمتنا هذه .

إننا لا نريد من عمليات توجيه الطائرات أى شر بالمرة ، وإنما نريد لفت الرأى العام الدولى :
- إلى ما يقاسيه شعب شرد من أرضه .
- إلى ما يعانيه شعب تكالبت عليه الإمبريالية والاستعمار .[٣٩]

وهذا ما جعله يقر بأن حرب ١٩٧٣ كانت حربا تحريكية ولم تكن تحريرية وهذا الإقرار جعله يزج المفاهيم ويحطم وحدة المكان فى بناء المسرحية .

فعندما نرجع إلى نماذج من هذه الأعمال نجد أن «فرقة الباسم» قدمت «الكبيرة» بمعنى الحرب ، فتطرقت إلى موضوع فلسطين من منظور تقدمى فـ وأحداث مسرحية الكبيرة حول حرب أكتوبر ليس كما دارت فى المشرق ، ولكن كما يراها المواطن ، سواء فى البادية أو المدينة هنا فى بلاد المغرب ، لقد ركزت على محورين أساسيين:ما يدور هناك:الحرب ، وما يدور هنا:الغلاء ، ونجد كذلك مسرحية الزحف المقدس لأبى عمر المرينى ، وهى ملحمة عن حرب أكتوبر «انتزاع الأراضى» وفى هذا الصدد وفى نفس الخط يمكن أن نذكر مسرحية «حكاية الرجل البسيط فى الحرب والسلم» لكويندى سالم ، ومسرحية «نيرون السفير المتجول» تأليف محمد مسكين وإخراج يحي بودلال .

وهدفها هو إحلال العلاقات والصيغ الديمقراطية على أسس موضوعية ومن مواقف الإدراك الكامل للمسؤولية ، والنضال بشكل حثيث ومتواصل من أجل تحقيق التوازن فى مجمل الفعاليات التى نقودها .

• مراجع البحث

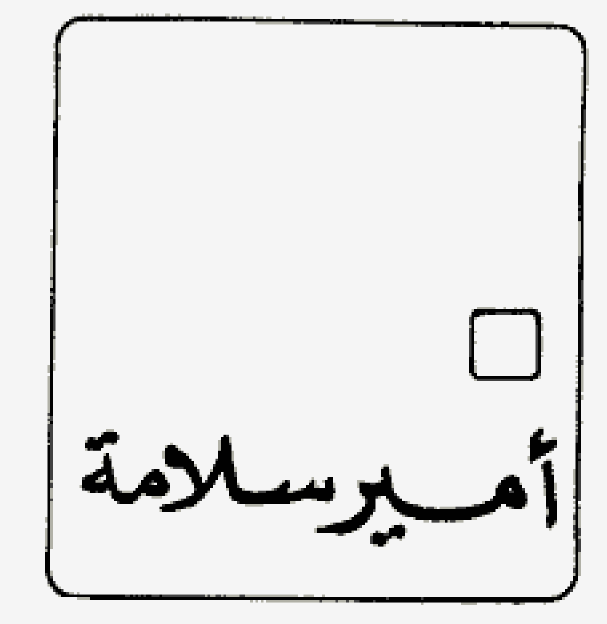
- د . غالى شكرى : أدب المقاومة .
- عبد الرحمن بن زيدان : من قضايا المسرح المغربى .
- د . عبد الله العروى : تاريخ المغرب . محاولة تركيبية .
- د . واصف أبو الشباب : صورة الفلسطينى فى القصة الفلسطينية - المعاصرة .
- غسان كنفانى : الأدب الفلسطينى المقاوم تحت الاحتلال . ١٩٤٧ - ١٩٦٨ . الآثار الكاملة . المجلد الرابع .
- الثقافة الجديدة . حزب الإصلاح الوطنى . وقائع مهمة . العدد (١٨) السنة الخامسة ١٩٨٠ . إدريس بورند ، عبد العزيز السعود .

• هوامش

(١) محمد برادة : عودة الأوباش ، أقلام . السنة الثانية . العدد (٢) ، مارس ١٩٦٦ . ص ٢٠ .
(٢) محمد إبراهيم بو علو : مسرحية «عودة الأوباش» - ص ٩ ، ١٠ .
(٣) نفسه ، ص ١١ .
(٤) نفسه ص ٢٤ - ٢٥
(٥) نفسه ص ٤٠ - ٤١ .
(٦) حسن محمد الطريق : مسرحية وادى المخازن ص ٢٩ (مسرحية شعرية) .
(٧) نفسه ، ص ٣٤ .
(٨) نفسه ص ٦٢ .
(٩) نفسه ص ٦٨ .
(١٠) نفسه ص ٦٩ .
(١١) حسن محمد الطريق : مسرحية «مأساة بن عباد» ص ٢٢ (مسرحية شعرية) .
(١٢) نفسه ص ٢٦ .
(١٣) نفسه ص ٣٣ .
(١٤) نفسه ص ٤٨ .
(١٥) أحمد عبد السلام البقالى : مسرحية «مولاى إدريس» . ص ٥٠ - ٥٢ .
(١٦) نفسه ص ٥٦ ، ٥٧ .
(١٧) أحمد بنميمون : «نار تحت الجلد» ، مسرحية شعرية . المشهد الثالث ص ٣٩ - ٤٠ - ٤١ .
(١٨) نفسه ص ٦٦ .
(١٩) نفسه ص ٦٨ - ٦٩ .
(٢٠) د . عبد الله العروى ، تاريخ المغرب ، ص ٣٥٢ .
(٢١) أحمد بنميمون ، نار تحت الجلد ص ٨٥ (المشهد التاسع) .
(٢٢) دورية المسرح البلدى . الدار البيضاء ١٩٦٦ .
(٢٣) أحمد الطيب العلج : القنطرة . أوبريت وطنية بالزجل المغربى الشعبى فى سبع لوحات . مطبوعات مسرح محمد الخامس . ص ٦ .
(٢٤) محمد العربى الخطابى : مسرحية القنطرة - الفنون . السنة الثانية أكتوبر / نوفبر ١٩٧٤ ص ١١٠ - ١١١ .
(٢٥) د . على الراعى : المسرح فى الوطن العربى ، عالم المعرفة . الكويت .
(٢٦) أحمد الطيب العلج : مسرحية الشهيد ، الفنون - العددان ٣ - ٤ . أكتوبر . نوفبر ١٩٧٠ .
(٢٧) نفسه .
(٢٨) نفسه .
(٢٩) نفسه .
(٣٠) عبد الكريم برشيد : جريدة المحرر .
(٣١) عبد الكريم برشيد . عنترة فى المرايا المكسرة . مسرحية لم تطبع .
(٣٢) نفسه .
(٣٣) نفسه .
(٣٤) عبد الكريم برشيد : فاوست والأميرة الصلعاء (الأقلام العراقية) . العدد الخاص بالمسرح العربى المعاصر . آذار ٦ - ١٩٨٠ .
(٣٥) عبد الكريم برشيد : مسرحية «حكاية العربة» (ملحق جريدة العالم) .
(٣٦) عبد الكريم برشيد : مسرحية «عطيل والخيل والبارود» .
(٣٧) أحمد العراقى : حزيران شهادة ميلاد . مجلة المدينة . العدد (٢) ص ١٠٨ .
(٣٨) نفسه .
(٣٩) نفسه .
(٤٠) فاضل يوسف : خمس مقالات فى المسرح المغربى . الثقافة الجديدة . العدد (١٥) السنة الرابعة ١٩٨٠ ص ١٤٤ .

المسرح الإقليمي

البحث عن هوية



لاشك أن التعرض بالبحث للمسرح الإقليمي هو مهمة ليست بالأمر الهين ، ذلك أن المسرح الإقليمي في مصر بوصفه رافدا لاينفصل عن الحركة المسرحية بأسرها ؛ فإن كل مشكلات المسرح المصرى تلتق بالضرورة معه بالإضافة إلى مشكلاته الخاصة وطبيعته المتميزة . فندرة النص الجيد ، وسوء الإدارة ، وقلة الاعتمادات ، وانخفاض المستوى التقنى ، وضعف مستوى الممثلين بشكل عام ، بل ندرتهم أحيانا (وبخاصة العنصر النسائى) ـ كلها مشكلات يعانى منها المسرح الإقليمى كما يعانى منها المسرح المصرى فى عمومه .

ولقد كثر الخوض فى مثل هذه الأمور حتى أصبح الحديث فيه ضربا من العبث . لذلك فإننا سنقصر حديثنا على مشكلات المسرح الإقليمى التى ترتبط ارتباطا وثيقا بطبيعته الخاصة ووظيفته المحدودة ، آملين من خلال ذلك الكشف عن هوية هذا المسرح ، عسى أن نسهم بقدر ولو ضئيل فى محاولة الوصول إلى حل لمشكلاته وتطلعاته الفنية .

ولعل مقارنة بسيطة بين طبيعة مسرح الأقاليم وغيره من المسارح الأخرى ، كمسرح القطاع العام ، أو المسرح التجارى ، تكشف لنا بعض ملامح هذا المسرح ؛ فالمسارح الأخرى تعتمد أساسا على فنيين حرفيين ، سواء كانوا موظفين بالمسرح (القطاع العام) أو متعاقدين معه (كما فى المسرح التجارى) . أما المسرح الإقليمى فإنه يعتمد على جهود الهواة مع دعم مادى من الدولة . ويقصد النوع الثانى أساساً إلى تلبية حاجة الجمهور الراغب فى تذوق الفن المسرحى بأشكاله المختلفة ، وتتمثل أساسا فى شكل فرق لها مسارحها الخاصة ، التى يذهب إليها الجمهور بعد أن يدفع ثمن مايحصل عليه من متعه فنية . أما فى المسرح الإقليمى ، وهو مسرح هواة ، يقدم خدمة مجانية إلى الجمهور فإن الآية تنقلب ؛ إذ إن الجمهور لايذهب هنا إلى المسرح بل يصبح على هذا المسرح أن يذهب إلى الجمهور . وإذا كان النوع الثانى من المسارح يسعى كذلك إلى تحقيق ربح ما ، أو على الأقل تغطية جانب من النفقات ، فإن مسرح الأقاليم ، بالرغم من أنه ليس مطالبا بتحقيق أى عائد مادى ، تتضاعف مسئوليته ، من حيث إن عليه أن يغزو الجماهير فى عقر دارها ، وأن يجعلها تتذوق التجربة المسرحية حتى بالنسبة إلى من يغشون المسرح للمرة الأولى .

وطبيعى أن يفرض هذا على المسرح الإقليمى شكلا يختلف عن المسارح التقليدية كما سيتضح فيما بعد .

أما وجه الاختلاف الثالث فيتمثل فى نوعية الجمهور ؛ فالنوع الثانى من المسارح يقوم غالبا فى المدن الكبرى ، وهو فى مصر يتركز فى العاصمة ؛ أما المسرح الإقليمى فإنه مطالب بنقل رسالة المسرح على صعيد أقاليم الوطن بأسره .

ولسنا نجد خلافا كبيرا بين نوعية ساكنى المدن فى الأقاليم ونوعية جمهور العاصمة من حيث الاهتمامات الثقافية واختلاف مستواها من فرد إلى آخر ؛ فالواقع أننا نعيش فى واد أخضر ضيق ، يمتد على شاطىء نيلنا ، ويجعل الوطن كله كعائلة واحدة ، لها نفس العادات والتقاليد ، التى إن اختلفت فإنها تختلف من حيث الدرجة ؛ وليس فى مصر أقاليم لها عادات أو تقاليد تكاد أن تكون مستقلة عن الوطن الأم ؛ وحتى لو كانت هناك أقاليم لها هذه الصفة فإن التجربة المحلية مالم تكن قادرة على أن ترتق بنا إلى المستوى الإنسانى العام تظل تجربة ضحلة . وإذن فهل معنى ذلك أن كل مايصلح لأن يقدم لجمهور العاصمة يصلح فى الوقت نفسه لأن يقدم فى الأقاليم ؟

إن الإجابة ستكون بالإيجاب لو أننا استبعدنا كلية ريف مصر ، حيث يعيش الملايين من أبناء الوطن ، الذين تتفشى فيهم الأمية بشكل ملحوظ . ولكننا إذا استبعدنا أولئك من رسالة مسرحنا فإن مهمة المسرح الإقليمى ستفشل لا محالة . وهنا نكون بإزاء معادلة صعبة ؛ فهل معنى

ذلك أن نفرض على أهل الحضر نصوصا مسطحة ساذجة نتصور أنها لاتصلح إلا للأميين من الفلاحين؟ إننا لو فعلنا ذلك فلن نظلم أهل الحضر فحسب بل جماهير شعبنا من الفلاحين أيضا ، كما أننا نكون بذلك قد ابتعدنا عن طبيعة فن المسرح . وهل معنى هذا أن علينا أن نقدم للفلاحين عروضا تتناول مشكلاتهم الفئوية وحدها؟ إننا إن فعلنا ذلك أيضا فسنجد أنفسنا نعود إلى ذلك التقسيم الذى نأباه ، وهو أن يكون هناك مسرح للفلاحين وآخر للعمال وهلم جرا . فإذا لم تكن تلك الحلول بقادرة على أن تواجه المعادلة الصعبة فهل نكون بذلك قد وصلنا إلى طريق مسدود؟ الواقع أن هذه المعادلة الصعبة تفرض أحد وجوه التحدى التى تميز هوية المسرح الإقليمى . وسوف نجد أنه فى الإمكان العثور لها على حل لايثرى فقط تجربة المسرح الإقليمى بل تجربة المسرح المصرى كله .

لقد حاولنا فى السطور السابقة أن نضع أيدينا على بعض الملامح المميزة لهوية المسرح الإقليمى من خلال الموازنة وحدها بين طبيعة هذا المسرح وغيره من المسارح . والآن علينا ، كى نستكمل البحث ، أن نغوص فى ذات فنان المسرح الإقليمى لنلم ببعض الإلمام بفكر هذا الفنان عن مسرحه ثم وضعية هذا المسرح فى الواقع والحقيقة .

إن معادلة التحدى الصعبة ، التى أشرنا إليها آنفا ، تكاد تجثم على صدر فنان المسرح الإقليمى فى شكل كابوسى ، بل هى فى الواقع تمثل عقدة الذنب لديه ، التى لاسبيل إلى الخلاص منها . ومن ثم فقد أصبح هذا الفنان شديد الحساسية لما قد يشير إليها ، بل إنه يكاد يثور ثورة عارمة إذا صدرت إشارة إلى نص ينتمى بشكل أو بآخر إلى مشكلات الفلاحين وجمعياتهم التعاونية ؛ فهو يرى أن وضع المسرح الإقليمى فى مثل هذا الإطار إنما هو انتقاص من قيمته الفنية ، واستصغار لشأنه ، ومحاولة للقضاء على امتياز فنان هذا المسرح . وهم فى المسرح الإقليمى يشيرون دائما إلى تجربة أليمة عندما عرضت مسرحية تسمى (آه يابلد) فى بداية السبعينات ، تتناول مشكلات الجمعيات التعاونية ، وكان المقصود منها أن تكون نموذجا لما يجب أن يكون عليه المسرح الإقليمى . ونحن معهم فى ضرورة الهروب من هذا الإطار المحدد للمسرح الإقليمى ، ولكن هذه الحساسية الشديدة لرفض كل التجارب المسرحية التى تنتمى إلى هذا اللون المسرحى تمثل أحد أوجه الضعف فى طبيعة فنان المسرح الإقليمى . ذلك أنه قد تكون هناك تجربة مسرحية بالغة الجدية والعمق والجدة ، تدور حول مشكلات الجمعيات التعاونية فى علاقتها بالفلاحين ، ثم تنبذ لمجرد أنها تصطدم بهذه الحساسية وحدها .

هذا اللون من تعميم الأحكام والحساسية المرضية ومحاولات غض الطرف عن معادلات التحدى ، لاتبدى فى مثل هذه المشكلة وحدها ، بل تكاد تكون الطابع الخاص الذى يميز فكر الكثيرين من فنانى المسرح الإقليمى .

ولنأخذ على سبيل المثال قضية المسرح الجاد . فأنت أينما اتجهت بالحديث إلى فنانى المسرح الإقليمى فستسمع نغمة واحدة تتكرر دائما : نريد مسرحا جادا ؛ مسرحا لاينتمى إلى عروض القطاع العام الهابطة ، أو إلى تفاهات مسرح القطاع الخاص. وهذه أمنية نأمل جميعا فى تحقيقها على يد المسرح الإقليمى ، لكن هذه الأمنية لن تتحقق إلا إذا نظرنا إلى القضية نظرة علمية ونبذنا التشنج ؛ فليس معنى أننا نريد مسرحا جاداً أن ننظر فى احتقار إلى أى عمل يقصد فقط إلى إضحاك الجمهور ، ولعل من المفارقات العجيبة فى هذا الشأن أن نعلم أن جمهور القرن العشرين على امتداد العالم أصبح يميل كثيرا إلى تلك المسرحيات التى تثير ضحكه بل قهقهته ، بعكس جمهور القرن السابع عشر مثلا ، الذى كان يحتقر الضحك ، ويرى أن المسرحية يجب ألا تثير فنيا إلا الابتسام المهذب . بل إن النظريات التى تتناول طبيعة الكوميديا تشير أحدثها إلى أن الضحك فى الكوميديا يقوم بوظيفة تطهيرية تقابل الشفقة والفزع فى التراجيديا. ولكن بعض المنظرين للمسرح الإقليمى المصرى يرى أن الضحك هو بمثابة غياب لوعى الجماهير ، ومن ثم فإن كل كوميديات « **الفارص** » التى تقصد إلى مجرد إضحاك الجمهور مرفوضة على إطلاقها فى المسرح الإقليمى ، مهماكانت جودتها . ويحضرنى فى هذه المناسبة ندوة أقيمت بمدينة بنها ، بعد عرض مسرحية جادة وإن كانت قد عولجت بأسلوب كوميدى خفيف ؛ فقد هوجمت فى عنف ، وعدت عملا من رجس الشيطان ، من قبل بعض قيادات المسرح الإقليمى ، لمجرد أن لها بعض الشبه بما يقدمه مسرح القطاع الخاص .

أما أهم القضايا التى تشغل بال فنانى المسرح الإقليمى بشكل حاد فإنما هى قضية التأصيل أو البحث عن صيغة أو قالب لمسرح مصرى صميم . وكما نعلم فإن هذه القضية برزت إلى واقع مسرحنا فى خلال فترة النهضة المسرحية فى الستينات ، عندما طالب عدد من المسرحيين ، على رأسهم الكاتب المسرحى يوسف إدريس ، بالعودة إلى ما تصوروه بعض أشكال لمسرح مصرى صميم ، مثل السامر والأراجوز وخيال الظل وعروض الحواة والمسرحية الفرعونية وغير ذلك . ومع أن هذه القضية قد تبدو جذابة لدى بعضهم فإننا لانستطيع أن نراها إلا ضربا من السفسطة والعبث ، يمكن أن يدفع بفننا المسرحى إلى متاهات لانهاية لها . ففنان المسرح الحقيق لا يجهد نفسه فى البحث عن صيغ يباهى بأصالتها ، بل فى أن يقدم عرضا جيدا يحقق فيه ذاته ويتواصل من خلاله بنجاح مع جمهوره . ومع أن كثيرا من هذه الكتابات القاصدة إلى البحث عن قوالب أصيلة للمسرح المصرى قد كتبت فى حماسة شديدة ، فإن بعض أصحابها لم يكونوا واقعين ـ لحسن الحظ ـ تحت سطوة هذه الأفكار عندما بدأوا يطبقون ماينادون به ، ولنأخذ على سبيل المثال مسرحية **الفرافير ليوسف إدريس** التى قصد صاحبها أن تكون شكلا مصريا صميما فى قالب ما اصطلح على تسميته بمسرح السامر.لقد كانت فى الواقع أقرب إلى فكرة المسرح داخل المسرح ، كما هى معروفة فى مسرح **بيراندللو** الذهنى . **فالفرافير** لاتقدم إلا أنماطا ذهنية مجردة ، وليس شخصيات حقيقية من خلال قصة بسيطة ، كما نتصور أن يكون السامر الشعبى ، المستوحى من أفراح الفلاحين واحتفالاتهم . ونحن نعترف بأن الفرافير عمل مسرحى فريد فى تاريخ المسرح المصرى ، أفاد فيه صاحبه من كل المدارس المضادة للواقعية كما نعرفها فى تراث المسرح الغربى ، إلى جانب إفادته ـ بطبيعة الحال ـ من القافية والنكت الشعبية . وتتضح عظمة الكاتب عندما يكون قادرا على أن يصهر كل هذه الخبرات فى شكل فنى متسق مع نفسه.وفى اعتقادى أن هذا مافعله **يوسف إدريس** فى الفرافير ؛

حيث جاء استخدامه للقافية والنكت الشعبية لضرورة أملتها عليه طبيعة العلاقة الجدلية بين السيد والفرفور ، وليس لمجرد تطبيق مانادى به فى البحث عن قوالب أصيلة يصب فيها مسرحه . ذلك أن المؤلف نفسه عندما كتب مسرحيته التالية « المهزلة الأرضية » كانت مجرد مجموعة من الأكروبات الذهنية ، مقطوعة الصلة بأى عنصر من مادة التراث الشعبى . لقد نجحت مسرحية **الفرافير** بوصفها تجربة فنية أصيلة ، ولكنها أخفقت فى الوقت نفسه فى أن تشق لكاتبها أو لغيره من كتاب المسرح طريقا نحو مسرح مصرى صميم كما أراد لها مؤلفها.وهذا أمر طبيعى ؛ فلا تستطيع تجربة مسرحية أو مجموعة من التجارب أن توجد ذلك القالب المصرى الصميم الذى يبحث عنه بعضهم عبثا . ذلك أن هذا القالب إن وجد فإنما يتشكل طبيعيا من خلال امتداد جذوره فى وجدان الجماهير ؛ فهكذا نشأت الدراما الغربية من خلال احتفالات الناس بأعياد الإله ديونيزيوس وسارت فى تطورها الطبيعى حتى اكتملت على يد كتاب المسرح اليونانى العظام **أسخيلوس وسوفوكليس ويوربيدس** . وكل ما فعله **أرسطو** هو استنباط الشكل من خلال الأعمال الدرامية وحدها . ولقد استطاعت صيغة الدراما اليونانية كما استنبطها **أرسطو** أن تمتد عبر الزمن بوصفها الشكل الوحيد للمسرح القادر على البقاء والتعبير عن وجدان الجماهير والتواصل معهم . وكل المدارس المسرحية الحديثة ، التى نشأت مصاحبة لظروف اجتماعية واتجاهات فكرية معينة ، لم تكن إلا تطويعا للصيغة لتتناسب مع هذه الظروف والاتجاهات . حتى مسرح **بريخت** لم يقم أساسا إلا بوصفه سلبا لهذه الصيغة . ولو أن السامر الشعبى أو المسرح الفرعونى كانا بمثابة صيغ لمسرح حقيقى فلماذا لم ينشأ لهما تراث مسرحى خصب عبر الزمان كذلك الذى كان للدراما الغربية ؟ ثم لنعترف جميعا أن مسرحنا المصرى الحديث استند فى قيامه إلى تقاليد الدراما الغربية . ومافعله **يوسف إدريس** فى الفرافير لم يكن إلا استيحاء لبعض الأساليب أو التيمات الشعبية . وهو لم ينفرد بذلك وحده ؛ فنفس التجربة تكررت عند **رشاد رشدى** فى مسرحيات مثل « **اتفرج ياسلام** » و« **بلدى يابلدى** » ، **وتوفيق الحكيم** نفسه فعل ذلك فى « **الصفقة** » ، التى أفاد فيها من تراث الكوميديا المرتجلة المصرية ثم عاد بعد ذلك إلى مسرحه الذهنى المجرد فى الطعام لكل فم وغيرها ، **وسمير العصفورى** استفاد من التراث الشعبى فى اخراجه لمسرحيات مثل الملك معروف وأبو زايد الهلالى ثم عاد ليقدم - تجربة مسرحية مستندة إلى احدى قصص **تشيكوف** وتستفيد من تجارب المسرح الحى الاوربى . وكل هذه المحاولات التى استلهم فيها رجال المسرح المصرى التراث الشعبى لم تكن إلا إنجازات فنية تقتضيها ضرورات التعبير عند الكاتب أو المخرج ، دون ان تشكل فى الواقع تيارا نحو مسرح مصرى صميم . ذلك لأن هذه التجارب تستند بدورها إلى تراث الدراما الغربية . ولايمكن أن تعد مسرحية مثل **الفرافير أو اتفرج ياسلام أو أبو زيد الهلالى** أكثر مصرية من مسرحيات أخذت مادتها مباشرة من واقع الحياة المصرية واستندت إلى تقاليد الدراما الواقعية مثل « **الناس اللى تحت** » « **وعيلة الدغرى** » **والسبنسة** » أو « **المحروسة** » .

ونعد إلى المسرح الإقليمى ، حيث تشكل ظاهرة البحث عن قالب مصرى للمسرح قلقا حادا لرجالات هذا المسرح . ولابد أن نشير فى هذا المجال إلى تجربة مسرحية ظهرت فى أوائل السبعينات . عندما قاد عبد الرحمن الشافعى حشدا من المغنين والراقصين الشعبيين من خلال نص يقوم على قصة شعبية عن على الزيبق ، وقدم عملا استعراضيا ناجحا ، شد انتباه الجمهور . ومع أن المسرحية لاتعدو أن تكون لونا من المسرح الغنائى الاستعراضى فإنها فى الواقع كانت أقرب ماتكون إلى روح السامر الشعبى البسيط.واعتقادى أن أحدا لا يستطيع - حتى صاحب هذا العرض المسرحى نفسه - أن يدعى بأن عبد الرحمن الشافعى قد عثر بهذه التجربة المسرحية على الصيغة المفتقدة لقالب المسرح المصرى الصميم ، التى يمكن من خلالها التعبير عن واقع حياة الجماهير المصرية وطموحاتها.فالمسرحية لاتعدو أن تكون نوعا من العروض التى تنتمى إلى مسرح الفرجة ، يقوم على قصة شعبية بسيطة ، تظهر براعة المخرج فى الاستعراض . ومع أن هذه المسرحية ، لم تكن فى مثل شموخ الفرافير فإنها كانت أسعد منها حظا ، لأنها فتحت أمام مخرجها عبد الرحمن الشافعى الطريق نحو منهج وأسلوب فى الإخراج ، استطاع أن يطبقه بنجاح فى عروضه الأخرى ، حتى لقد أطلق بعضهم على هذا المنهج اسم (الطريقة الشافعية) . كذلك فإن هذه المسرحية أو - بالأحرى - الطريقة الشافعية استطاعت أن تصبغ المسرح الإقليمى كله بصبغتها منذ هذا التاريخ إلى اليوم ، فأصبحت الكثرة الغالبة من عروض هذا المسرح تقوم على قصص التراث الشعبى ، وتتضمن بشكل أو بآخر الغناء أو الاستعراض الشعبى الذى أصبح ملازما لهذه العروض بشكل آلى ، حتى أصبح يشكل مايشبه (الموضة) فى المسرح الإقليمى . حتى لو كانت المسرحية لاتحتمل عنصر الغناء أو الاستعراض فسوف تجد من يقترح إدماجها فى العرض المسرحى.إن الطريقة الشافعية - حتى لو افترضنا أن صاحبها قد وجد فيها منهجا لمسرح مصرى صميم - قد اقتصر نجاحها على صاحبها وحده ، فى حين أخفق أغلب العروض التى حاولت أن تقلد هذه الطريقة ، التى كانت بدورها تبحث جاهدة عن قالب مصرى صميم للمسرح.ويبدو أن المخرج **عبد الرحمن الشافعى** ، الذى انبثق هذا الأسلوب بصدق من أعماقه ، فضل الاحتفاظ بأسراره لنفسه ، فتخبط مقلدوه فى دياجير الظلمة . ولنتأمل معا ماانتهى إليه أثر الطريقة الشافعية فى المسرح الإقليمى ، كما شهدتها فى بعض عروض عام ٨٠ - ٨١ .

وسوف أشير إلى عرضين على وجه التحديد ، هما « **سيف زى اليزل** » ، من إخراج **عباس أحمد** و « **قطة بسبع ترواح** » ، من إخراج **رأفت الدويرى** ، لما بهما من تأثر واضح بالطريقة الشافعية . أما أولهما فقد اعتمد على نص من تأليف **سمير عبد الباقى** ، حاول فيه أن يقوم بإعداد للملحمه دون كيخوتة ثم إلباسها ثوبا عربيا من الملحمة الشعبية « **سيف بن ذى يزن** » . **وهو عمل لاشك بالغ الضخامة،لكن النص افتقد فى الواقع البناء الدرامى السليم** ، فجاء أشبه بالفقرات المتناثرة . وقد عمد المؤلف إلى إضفاء كل ألوان التعقيد والغموض على نصه.وربما كان ذلك محاولة منه لاستعراض العضلات ، أو ربما حدث هذا لأن الشكل لم يتضح لديه بالكيفية المطلوبة . وجاء المخرج فحشد للعرض كل مايستطيع أن يصل إليه من مادة شعبية ، بدءا من الرواة والمنشدين إلى العرائس وخيال الظل ، دون أن يتمكن من أن ينسق بين هذه العناصر جميعها ، وأن يضفرها فى قلب النص المفتقر أصلا إلى الترابط والوضوح. ، فافتقد العرض بذلك أى قدرة على التواصل مع الجمهور .

ونفس الشيء انتهى إليه عرض المسرحية الأخرى «**قطة بسبع تراوح**» ، الذى حاول فيها مؤلفها ومخرجها **رأفت الدويرى** أن يعود إلى بعض أشكال المسرح الفرعونى . وفى محاولة منه للتأصيل إذابه يجاوز الحد إلى تلفيق أحد الطقوس الفرعونية وإظهارها على أنها تحدث فى واقع قرية مصرية معاصرة ، فانتهى إلى لون من التغريب يتناقض مع ماكانت ترمى إليه المسرحية من إحداث هزة قومية لدى الجمهور . وقد حاول المؤلف أن يحشد فى نصه كل مايستطيع من طقوس فرعونية وعربية ومصرية حديثة ، حتى جاء العرض أشبه بمتحف طقسى ، يحتاج لاستيعابه إلى جمهور خاص من علماء التراث الشعبى . وعلى عادة الطريقة الشافعية حشد المخرج للعرض جمعا من المنشدين الذين يشكلون الزفة الشعبية ، لكنه لم يستطع أن يسيطر عليه ، فاستحال إلى مايشبه الزفة مفتقدا أى إيقاع . إن هذين العرضين ــ برغم كل ماسقناه من نقد لها ــ هما ، بلا شك ، أكثر عروض المسرح الإقليمى التى شاهدتها طموحا . ولاشك فى أن طموح كل من المخرجين الفنى أبعد مدى من الطريقة الشافعية ، لكن الطريقة الشافعية التى حاولا تقليدها هى أكثر اتساقا مع نفسها ، وسيطرة على أدواتها ، فى حين أن كلا المخرجين **عباس أحمد ورأفت الدويرى** افتقدا هذه الميزة فى عرضيهما ، فجاء الإخراج فى كليهما أشبه مايكون باستعراض العضلات ، متمزقا بين محاولة التأصيل واللجوء إلى أكثر أشكال المسرح الغربى تعقيدا .

هذا التمزق يظهر بشكل شديد الوضوح فى عرض عباس أحمد الأخير فى السويس «ليالى الحصاد» ، حيث بدأ المخرج بشكل السامر ثم انتهى باللجوء إلى الآلية . ولاشك أن الآلية تتناقض تناقضا تاما مع شكل السامر البسيط . إن مسرحية الفرافير لم تحقق طموح كاتبها فى شكل مسرح مصرى صميم ، ولكنها مع ذلك جاءت عملا شامخا ؛ لأن مبدعها استطاع أن يصهر فيها كل ثقافته وخبراته وتجاربه المحلية ، وأن يجعل الشكل متسقا مع نفسه ولأنها خرجت بصدق من أعماق فنان مبدع فقد كانت عملا أصيلا بكل المقاييس .

وبهذا المعنى يمكن أن نفهم معنى الأصالة فى الفن . أما كل تلك المحاولات المتعمدة لما يسمى بالتأصيل فلا تعدو أن تكون استعراض عضلات ، ولن تكشف إلا عن ضحالة موهبة أصحابها أو تمزقهم ، ولسوف يطويها النسيان .

ويجرنا الحديث عن عرض مسرحية (**ليالى الحصاد**) **لعباس أحمد** الى مشكلة تؤرق كثيرين من متفرجى المسرح الإقليمى ، تفجرت بشكل سافر فى الندوة التى صاحبت العرض وحضرها عدد من نقاد المسرح ؛ ألا وهى مشكلة الغموض ، التى نلتقى بها أحيانا فى بعض عروض هذا المسرح الذى يفترض أنه يقدم إلى بسطاء الناس فى الأقاليم . فلقد اتفقت أراء كثير من هؤلاء النقاد على أنه جاء غامضا بدرجة تجعله لايصلح إلا لأن يقدم فى مسرح تجريبى ، كمسرح الطليعة فى العاصمة ، لا فى مسرح جماهيرى كالمسرح الإقليمى . ومرة أخرى نعود إلى المعادلة الصعبة فى التوفيق بين طموح فنان المسرح الإقليمى وطبيعة هذا المسرح المرتبط أساسا بجماهير الناس فى مجموعها وفيهم الأميون من الفلاحين البسطاء . ولقد سبق أن رفضنا صيغة المسرح الذى لايقدم عروضه إلا على مستوى سطحى أو مباشر أو تعليمى ؛ فمثل هذا المسرح لاينتمى إلى الفن فى شىء . وبالمثل فإن العرض المسرحى العاجز عن التواصل مع الجمهور فى عمومه هو بعيد عن روح المسرح وطبيعة رسالته . فإذا كنا قد رفضنا السطحية والمباشرة والتعليمية ، ورغبنا فى مسرح قادر على التواصل مع الجمهور ، فلا شك أنه لابد أن تتوافر لهذا المسرح قيم جمالية معينة وإحدى هذه القيم هى الغموض . والغموض فى الفن Ambiguity ــ كما عرفه الناقد **إمبسون** بوضوح ــ هو وفرة المعنى ؛ أى أن العمل لايقدم على مستوى الدلالة المباشرة ، بل يكون له أكثر من بعد ، وهذا ما يفرقه عن العمل غير الفنى . لكن الغموض الفنى لايعنى فى الوقت نفسه أن يتحول العمل الفنى إلى معضلة محيرة ، إذ إنه يصبح عيبا عندما يكون نتيجة لضعف الأفكار التى تحاول أن تغطى عجزها بالغموض المتعمد .

والذى لاشك فيه أن عرض (**ليالى الحصاد**) إنما ينتمى إلى هذا النوع الذى تحول فيه الغموض إلى عيب . وقد ذكر الناقد أحمد عبد الحميد فى الندوة التى صاحبت العرض أن هذا النص الذى كتبه **محمود دياب** منذ أكثر من اثنتى عشرة سنة والذى عرض أكثر من مرة ، لم يلاق فى أيها أى استجابة جماهيرية ، إنما يكشف عن عيب فى النص نفسه ، وفى قدرته على التواصل مع الجمهور ، ومن جهة أخرى فإن تمزق مخرجه بين صيغة السامر البسيط وآليات الإخراج المعقدة ، جعل العرض يفتقد التناسق فى الشكل ؛ فضاعف ذلك من عجزه على التواصل . وهذا العجز يلازم العرض قطعا ، سواء تم العرض فى مسرح محدود للمثقفين كمسرح الطليعة ، أو فى مسرح يقدم للجماهير العريضة كالمسرح الإقليمى لأنه عجز يتعلق بالعرض نفسه وليس المشاهد . ولاأظننا مطالبين بأن نصف هذا العرض بأنه عرض تجريبى لمجرد هذا العجز ؛ فليس كل عرض تجريبى عرضا غامضا مفتقدا بالضرورة للتواصل مع جمهوره . كذلك فنحن لانتفق مع رأى الأستاذ **أحمد عبد الحميد** فى أن العروض التجريبية مرفوضة على إطلاقها فى المسرح الإقليمى ، بل إن التجريب يمكن أن يكون أحد الوسائل المهمة لخلق مسرح جماهيرى ناجح .

ولو كان عرض مسرحية «**ليالى الحصاد**» مقصودا به حقا أن يقدم فى مسرح محدود للمثقفين فى العاصمة لربما أعفى صاحبه من كثير من اللوم الذى وجه إليه عندما قصد أن يخرجه للمسرح الإقليمى ، ذلك أنه وهو يخرجه لهذا المسرح ــ حتى ولو قصد إلى التجريب ــ كان عليه وهو ينتقى النص ويخرجه أن يضع فى حسابه بشكل رئيسى أنه يقدم عمله للجماهير العريضة فى أقاليم مصر . ولكن يبدو أن بعض مخرجى المسرح الإقليمى لايضعون هذا الأمر فى حسابهم وهم يخرجون أعمالهم ، بل يبدو أنهم ــ لانتمائهم إلى المسرح الإقليمى ــ يلجأون بسبب هذه الحساسية وحدها إلى الغموض والتعقيد المتعمد ، متناسين أن الفن العظيم هو الفن البسيط والموفور المعنى فى الوقت نفسه ، وأنه كى يتحقق يحتاج إلى موهبة وجهد عظيمين .

على أن الغموض فى بعض عروض المسرح الإقليمى لا يتأثر فقط بما أشرنا إليه من أسباب ؛ فهناك أحيانا الرغبة فى مخاطبة الجمهور بأمور قد يتصور صاحبها أنها ربما لاتفلت من الرقيب . وهو نوع من المسرح يسمى عادة بمسرح الإسقاط ، وقد نشأ هذا المسرح فى مصر منذ الستينات



نتيجة للرقابة السياسية الصارمة ، التى دفعت كثيرا من كتاب المسرح إلى التلميح بما لم يكونوا يستطيعون قوله صراحة ووضوحا . ومع أن مسرح الإسقاط غالبا لا ينتج إلا مسرحا محدود القيمة الفنية فقد يكون له ضرورة قومية عندما يكون ملجأ أمام الفنان لمخاطبة جمهوره بما لا يستطيع التصريح به . وطبيعى أن الفنان فى هذه الحالة لا يضحى بالقيم الفنية لعمله فى سبيل هذه الرسالة ، بل إنه يضحى بما يكفل للعمل خلوده ؛ ذلك لأن مسارح الإسقاط ـ إلا فى استثناءات قليلة ـ تكون مرتبطة بقضايا وقتية ، يفقد العمل بعدها قيمته مادام لم يعد لهذه القيمة وجود . وإنه لمن المدهش جدا أن مسرح الإسقاط قد بقى أثره ونحن فى بداية الثمانينيات ، بعد أن تغيرت الصورة كثيرا فأقيمت فى البلاد معارضة تستطيع أن تمارس عملها فى صراحة . ومن الطبيعى أن ما يقال فى مقال هو أجدى مما تقوله المسرحية تلميحا . كذلك مما يزيد من دهشة المرء أنه فى الوقت الذى يقدم فيه المسرح القومى المصرى عملين للكاتب سعد الدين وهبة ينتقدان المجتمع فى وضوح وشراسة ، وهما **«سيادة المحافظ على الهوا» ، «وسهرة مع الحكومة»** ، مازال بعض فنانى المسرح يلجأون إلى التلميح بما يستطيعون قوله فى النور .

لكنها يبدو أنها التركة التى ورثناها من مسرح الستينات ، والتى لم نستطع أن نتخلص منها بسبب أوهام أو عقد نفسية مازالت فينا . لكن هذه الأوهام والعقد ليست من تصيب المسرح الإقليمى وحده بل مازلنا نلتقى بها فى عدد من عروض المسرح المصرى ، حتى التى يقدمها القطاع الخاص ، والتى تجد فى التلميح أحيانا وسيلة لا سترضاء بعض أفراد الجمهور . ولعل من الآثار الضارة الواضحة لمسرح الإسقاط ما انتهى إليه الحال من الابتذال لرمز مصر ، حيث أصبح يرمز لها فى مثل هذه العروض بامرأة تكون أحيانا بهية وتارة خضرة ومرة نبوية الخ ، حتى أصبح الجمهور من فرط اعتياده هذا الرمز يسقطه أحيانا على شخصية قد لا يخطر ببال المؤلف أن يجعلها معادلا للرمز . وهذا مثل لما يتركه مسرح الإسقاط من استجابة سيئة فى نفس الجمهور .

إن فنانى المسرح قد يلجأون إلى الإسقاط ـ كما ذكرت ـ على حساب فنهم ، لكن المسرح الحقيق هو ما يتجاوز القضايا الجزئية والمحددة إلى قضايا الإنسان الأشمل والأرحب . وهذا ما نأمل أن يكون عليه مسرحنا المصرى إذا ما استطاع أن يتخلص من بعض عقده وأوهامه .

لكن تأثر المسرح الإقليمى بمسرح الإسقاط يبدو أثره قويا فى القالب الذى انتهى إليه هذا المسرح . فمن المعروف أن مسرح الإسقاط يعتمد على معالجة حادثة من التاريخ أو أسطورة أو حكاية خيالية (فانتازيا) ليسقط من أحداثها على العصر . ومع أن كثيرًا من عروض المسرح الإقليمى لم يخرج لهذا الهدف على التعيين ، فإن الكثرة الغالبة منها قد انتهت إلى نفس المادة التى يستخدمها مسرح الإسقاط ، فأصبحت أحداث التاريخ والقصص والأساطير الشعبية هى المادة الرئيسة التى تقوم عليها هذه العروض بعد أن انتهت إلى المقاطعة شبه التامة للواقع . وربما ساعد على ذلك انتشار تيار الرغبة الجارفة فى التأصيل ، حتى صار الأمر كما أشرنا من قبل ـ بمثابة الموضة فى المسرح الإقليمى . فالقصة لابد أن تكون تاريخية أو من الأدب الشعبى ، تصاحبها الموسيقى والرقصات الشعبية . وغالبا ما يدور الموضوع حول «تيمة» الحاكم والمحكومين ، والقضايا المطلقة للظلم والعدل . وقد كان هذا واضحا فى مهرجان المسرح الإقليمى فى عام ٨٠ ، فمسرحيات مثل **«سيف ذى اليزل» «وقطة بسبع ترواح» «والملك هو الملك» «وعالم على بابا» «ويلعفى أبها الملك» «وأمر إفراج» «وشبيك لبيك»** كلها تحمل نفس الملامح ، وتدور حول نفس الموضوع . ومع أن استلهام التاريخ أو القصص الشعبى مادة للتعبير المسرحى هو أمر لاغبار عليه فى حد ذاته ، فإنه عندما يتحول إلى شبه تيار جارف ، ويكون هناك إصرار على نفس الصيغة حتى لو لم تلاق مثل هذه العروض أى نجاح يذكر ، فإن الأمر يتحول

إلى ظاهرة غربية . لقد قام المسرح اليونانى القديم على معالجة لأساطير الآلهة الإغريق فى علاقتهم بالبشر ؛ ولكن هذه الآلهة كانت حية فى وجدان الشعب الإغريق الذى كان يمثل هو وآلهته وحدة واحدة ؛ بل إن القصص التى قامت عليها هذه المسرحيات كانت قصصا معروفة لدى العامة من الشعب ، بل كانوا يحفظونها عن ظهر قلب . فهل العالم الذى تقدمه عروض المسرح الإقليمى هو عالم مرتبط وجدانيا بحياة الشعب المصرى ؟ وهل يجد فيه نفسه حقا ؟

إذا تغاضينا عن أن الكثير من هذه العروض هابط المستوى فإن الواقع يدلنا على أنها لاتلاقى استجابة جماهيرية تذكر . وهذا ما بدا واضحا فى المهرجان الذى سبقت الإشارة إليه ، والذى قدمت فيه بعض تلك العروض التى أشرت إليها . وحتى لو كانت هذه النوعية من العروض تلاقى فى وقت ما بعض النجاح الجماهيرى فإن الاستمرار على نفس الخط قد أفقدها جدتها ، وصرف الجمهور عنها (كما اعترف بذلك الأستاذ سيد **الباجورى** مخرج عرض «وظيفة شعرها أصفر» فى ندوة بنها التى سبق أن أشرت إليها) . ولا أنسى تعليقا لأحد المشاهدين من هواة المسرح ، الذى تتبع عروض ذلك المهرجان بالمشاهدة ، إذ قال : **أحس أن هذه العروض تقدم لى جوا غريبا ، وعندما سألته عن السبب قال : إنى لا أرى فيها نفسى ؛ وهى فى الواقع لا تعالج أمور حياتنا . ولست أجد تعليقا أفضل على مثل هذه العروض مما قاله ذلك المشاهد** . نعم لقد ضاق المسرح الإقليمى بنصوص مثل «**آه يابلد**» ، وهو فى هذا على حق ، ولكنه بدلا من أن يقدم معالجة لواقع حياتنا ، تحرك آليا ، محددا ذاته فى نطاق قالب معين للعرض ، تاه فيه وسط ليالى ألف ليلة وليلة ، وعالم **الجبرتى** ، وطقوس المعبد الفرعونى .

لكن الأمر المؤسف عند بعض فنانى المسرح الإقليمى هو هذا الإصرار على التغريب والغموض المتعمد . فى الندوة التى صاحبت عرض (**ليالى الحصاد**) وقف أحد مخرجى الأقاليم يقول فى تحد (نعم ، نحن المبدعين ، مخرجى الثقافة الجماهيرية ، مصرون على أن نخاطب الشعب بالغموض) . ولعلى أقول لهذا المخرج «نعم ياسيدى فلتصروا ، حتى ينصرف عنكم الناس وتغلقوا أبواب المسرح» . لقد حاولت أن أجد تفسيرا لمثل هذا الإصرار على الغموض والتغريب المتعمد ، فى الجرى وراء الموضة ، وفى بعض الحساسيات والأوهام والعقد النفسية . ولعل أحداً يستطيع أن يقدم لنا تفسيرا أكثر إقناعا .

على أنه إذا كان هناك بعض عروض المسرح الإقليمى التى تقصد إلى التغريب والغموض عمدا ، مثل «**ليالى الحصاد**» ، «**وقطة بسبع ترواح**» على أحد طرفى القوس المسرحى فإنه على الطرف الآخر هناك بعض لم يجاوز مستوى السطحية والسذاجة ، مثل «**شبيك لبيك**» ، «**والمماليك**» . وبين الطرفين يكاد يكون هناك فراغ كبير ، إذ لا نلتقى إلا نادرا بنوعية من العروض الجيدة المستوى ، القادرة على التواصل الحى مع جمهورها ، مثل العرض الرائع الذى قدمته مؤخرا فرقة دسوق بعنوان (أمر إزالة) ، والذى يعالج من واقع البيئة قضية انتشار الدجل والشعوذة وسيطرتها على عقول الناس فى مجتمع متخلف . لقد قوبل هذا العرض بما يستحقه من إعجاب لدى الجمهور بشكل قلما نجد له نظيرا ؛ لأن مادته جاءت أساسا مع واقع حياة الناس ، ولأنه قد توافر له جماعة من الفنانين الجادين الذين يفهمون طبيعة المسرح ورسالته . كذلك أيضا قد نلتقى أحيانا بعروض ذات طموح هائل ، على نحو يجعل أحدها فخرا للمسرح المصرى كله ، مثل عرض «**الملك هو الملك**» ، الذى بلغ مستوى متميزا فى الأداء والإخراج . لكن الفراغ يظل قائما ليكشف عن الأزمة التى يعيشها المسرح الإقليمى من حيث إنه يغطى بنشاطه مساحة من الوطن تفوق كثيرا ما هو منوط بمسارح العاصمة . وإذا كنا نلتمس للمسرح الإقليمى العذر من حيث إنه يعانى ـ كباقى المسارح الأخرى ـ من ندرة النص الجيد ، فإننا لا نستطيع أن نلتمس له كل العذر ؛ فالمشكلات البيروقراطية ، والمواصفات التجارية ، قد تحول بين بعض النصوص الجيدة التى لا نشك فى توافرها لدى المؤلفين المصرين وبين خشبة المسرح . ولكن المسرح الإقليمى ، الذى لا يعانى كثيرا من مثل هذه المشكلات ، يمكنه ، بشىء من الجهد والتخلص من بعض العقد النفسية وربما الشللية أحيانا ، أن يسعى إليها ويحصل عليها . كما أن المسرح الإقليمى يمكنه أن يستمد من تراث مسرح القطاع العام الضخم ، (والذى يرفضه هو نفسه لأسباب لا نعلمها ، مع أنه يستطيع ـ عن هذا الطريق ـ أن يحل أزمته) . والواقع أن هناك كثيرا من النصوص التى قدمت على مسارح العاصمة لكبار مؤلفينا ، لا يعلم جمهور الأقاليم عنها شيئا ، أو حتى الشباب من الجيل الجديد الذى لم يعاصرها .

إن لدى المسرح الاقليمى منبع لا ينفد ، وهو يستطيع أن يعود إليه إذا أراد . ولا نستطيع أن ندعى أن المسرح الإقليمى لم يلجأ إلى الريبرتوار ، ولكنه يختار منه ما يناسب القالب الذى تعلق به دون غيره . فنصوص مثل «**حفل على الخازوق**» «**وعالم على بابا**» تعالج مرارا وتكرارا ، فى حين أن نصوصا أكثر جودة مثل «**عيلة الدوغرى**» أو «**كوبرى الناموس**» أو «**الفرج ياسلام**» نادراً ما تمس .

ومع أن تجربة التمصير التى يلجأ إليها المسرح الإقليمى حلا لمشكلة النص ليست بالمستحبة ، فإنه فى حالة اللجوء إليها من المفضل أن يتم تكليف كتاب يتمتعون بقدر من الثقة فى مستواهم الفنى ؛ لأن بعض العروض التى شاهدتها لنصوص ممصرة فى المسرح الإقليمى كانت دون المستوى الجيد ، مثل «**الغريب**» «**وبحر العجب**» . وحتى لو لم يجد المسرح الإقليمى النص الجيد اللازم له فإنه ، بوصفه مسرح هواة لا محترفين ، يستطيع أن يعمل بأسلوب المسرح الجماعى ، ويخلق عروضه بنفسه ، دون ما حاجة لمؤلف . وعندئذ يستطيع أن يعالج من القضايا ، ويخلق من الأشكال ، ما لا قبل لأسلوب المحترفين التقليدين به . وهذا يجرنا إلى الحديث عن آخر مشكلات المسرح الإقليمى وأهمها ، وهى نوعية أسلوب العرض .

لقد سبق أن أوضحنا أن المسرح الإقليمى هو أساسا مسرح هواة ، بمعنى أن أغلب العناصر العاملة فيه من مخرجين وممثلين ومصممى ديكور .. الخ . يتخذون من العمل بالمسرح هواية لهم ؛ فأغلبهم ليسوا متفرغين أو عاملين بالمسرح يتقاضون أجورا نظير عملهم . صحيح أن عروض المسرح الإقليمى مدعومة ، بمعنى أنه يتاح لها ميزانية ولو

بسيطة ؛ وهو مالا يتوافر لمسارح الهواة . كذلك نجد أن بعض أولئك العاملين فى هذا القطاع المسرحى هم من موظفى الدولة المتفرغين للعمل المسرحى . وصحيح أن النصوص المقدمة إلى هذا المسرح ليست هبة من أصحابها بل يتقاضون مقابلا عنها . وكذلك يتقاضى المخرجون مكافأة عن عروضهم ، ولكن البنية الرئيسية للمسرح الإقليمى تتشكل أساسا من الهواة .

وإذا كان المسرح الإقليمى هو مسرح هواة مدعوم من الدولة بهدف تقديم خدمة مجانية للجمهور ، فإنه إذن لا يختلف عن مسارح الهواة إلا فى أنه يلق هذا الدعم . هذا ما يجعل مهمته أكثر سهولة من مسارح الهواة الأخرى ، التى تتحمل فرقها كل العبء ، وفى الوقت نفسه يلقى على هذا المسرح مسئولية أكبر ، لكن أسلوب العرض فى كل منهما لا يفترق من حيث الطبيعة . وهو يختلف – بلا نزاع – عن مسرح المحترفين ، بما فيه ذلك المسرح التابع للدولة .

إن مسرح الهواة يختلف أساسا عن مسرح المحترفين من حيث إنه لا يمتلك فى أغلب الأحوال خشبة مسرح ثابتة ، يقدم عليها عروضه ، بل إنه ربما لا يرغب فى ذلك على الإطلاق ؛ فهذه النقيصة تعد بالنسبة للهواة ميزة ؛ إذ إنهم غالبا ما يرغبون عن تقديم عروضهم بالشكل التقليدى ، ويؤثرون تقديمها بأسلوب غير تقليدى فى أماكن التجمع الجماهيرى : فى النوادى والمتنزهات العامة والحقول والمقاهى وعلى الشواطىء وفى الساحات . وهم فى معظم الأحيان لا يهتمون بإقامة منصة عرض ؛ بل يأخذ العرض غالبا شكل الحلقة ، فيكون أشبه بمسرح « الأرينا » الذى أصبح بمثابة الشكل الرئيسى للعروض المسرحية على امتداد العالم .

ومسرح الهواة عندما يفعل ذلك إنما يرغب فى أن ينقل رسالته إلى الجماهير ، وهى نفس الرسالة التى للمسرح الإقليمى كما تصورها ، أى غزو الجماهير فى عقر دارها بالمسرح .

لكن لنتأمل أسلوب العرض فى واقع المسرح الإقليمى المصرى بوصفه أساسا مسرح هواة . إننا فى أغلب الأحوال – باستثناء عروض قليلة تعمل بأسلوب الهواة – نجد أن عروض هذا المسرح تتناقض مع نفسها ، وتقدم بنفس الشكل التقليدى لمسرح المحترفين . ومع أن أغلب عواصم المحافظات ومدنها الكبرى لا تملك مسارح ثابتة مجهزة فإن الإصرار على العرض التقليدى لا يتزعزع فى المسرح الإقليمى ؛ إذ إنه حتى لو لم توجد دار للمسرح ، مجهزة وثابتة ، فالفرقة تتحايل بكل الوسائل من أجل الحصول عليها وإن اقتضى الأمر تأجيرها بأسعار ربما كانت باهظة . ومع كل هذا السعى الدؤوب للحصول على مسرح لتقديم العرض فإن هذا العرض قد لا يجاوز فى أغلب الأحيان أياما معدودة ؛ إما لأنه يكون قد استهلك جمهوره من المدعوين ، وإما لأن إمكانية العرض على المسرح لا تجاوز هذه الأيام بالتحديد . وكم أحزننى أن علمت أن عرضا مثل « **قطة بسبع ترواح** » ، الذى أقيم فى العام قبل الماضى بالفيوم ، لم يجاوز عدد ليالى عرضه الثلاث ، برغم الإنفاق عليه فى سخاء ، وبرغم الجهد الذى بذل فى إخراجه . ذلك لأن مجلس المدينة الذى تتبعه الدار المسرحية لم يسمح إلا بهذه الفترة المحدودة .

ويرى كثير من المتابعين لعروض المسرح الإقليمى فى مصر أن الليلة الواحدة لأحد هذه العروض تكلف أحيانا نفقات أعلى من الليلة الواحدة لأحد عروض المسرح القومى ، حتى لو افترضنا أن الذاهبين إلى المسرح القومى جميعا مدعوون .

والأمر الآخر الذى يثير الاندهاش فى عروض المسرح الإقليمى المصرى هو الاتجاه نحو عروض الإنتاج الكبير ، مع أن مسارح الهواة غالبا ما تتجه نحو العكس .. وهم عادة عندما يقومون بإنتاج مسرحية يبحثون عن النص الذى يمكن أن يعطى الفرقة الفرصة فى أن تجد لكل ممثل فيها دورا . وربما لهذا السبب يمكن أن ينبذ نص جيد ؛ لأنه لا يعطى الفرصة إلا لثلاثة أو أربعة من الممثلين . وليس هذا فحسب ، بل إن المخرجين لهذه الفرق – طبقا للقالب الذى انتهى إليه المسرح الإقليمى – سرعان ما يضاعفون عدد الممثلين بإضافة المنشدين والراقصين أو لاعبى العرائس . وبهذا ينتهى الأمر إلى عرض ضخم ، قد تعجز أغنى الفرق المسرحية المحترفة عن تحمله . وفى النهاية نجد المخرجين يتباكون بسبب ضعف الإمكانات المتاحة لعروض كلفوا أنفسهم لإخراجها جهدا هو فوق طاقتهم أو طاقة الفريق الذى يعمل معهم . ولو كان الدعم المتاح لهذه الفرق الإقليمية كبيرا بالقدر الذى يتمناه مخرجو المسرح الإقليمى فإن النتيجة حتما ستكون واحدة بالنسبة لعروض الإنتاج الكبير فى مثل هذا المسرح . ذلك أن هؤلاء المخرجين حتى لو كانوا قد بلغوا أعلى مستويات الحرفية لفن المسرح – وهو الأمر الذى ينبغى أن نعرف جميعا أنه ليس صحيحا ، على الأقل بالنسبة لأغلبهم – فإن سيطرة المخرج على مجموعة الممثلين الهواة فى عرض كبير لن تكون كافية بالقدر الذى يظهر مثل هذا العرض بالمظهر اللائق . كذلك فإن إمكانات فريق الممثلين الهواة ، الذين يكاد أغلبهم لا يعرف أوليات المسرح ، سوف تعجز فى مثل هذا العرض عن أن تصل إلى المستويات المطلوبة من الجودة . والنتيجة غالبا فى مثل هذه العروض تكون متواضعة جدا .

إننا لا ننكر أن هناك محاولات كثيرة فى فرق المسرح الإقليمى نحو نوع من الانتشار كتبادل الزيارات بين الفرق بعضها والبعض الآخر ، أو نقل الفرق لتقديم عروضها فى بعض قرى المحافظة أو فى المهرجانات المختلفة ، مثل المهرجان الذى يقام فى « السامر » أو مهرجان العريش ، أو باستضافتها لتعرض على أحد المسارح فى القاهرة ، ولكنها جميعا محاولات محدودة ، يقف أمامها جميعا ضخامة عدد الفنانين المشتركين فى العرض ، ووسيلة إعاشتهم فى المدن التى ينقلون إليها ، إلى جانب الصعوبة فى نقل الديكورات التى لا تكون غالبا فى شكل مبسط يسهل حمله ونقله . وهذا كله يحول دون الانتشار المطلوب لفن المسرح الذى هو المهمة الأولى للمسرح الإقليمى .

إن ما نطمع فيه حقا هو شىء أكبر من ذلك كثيرا . لانريد مجرد عروض تقدم فى ليال لا تجاوز أصابع اليد الواحدة ، أو يكون انتشارها أفقيا محدودا يجىء تبعا للصدفة أو لمبادرات فردية ، وإنما نريد عروضا يتمكن من مشاهدتها الآلاف . نريد لمسرحنا الإقليمى أن يغزو الملايين من أفراد الشعب ، بل أن يصل إلى كل فرد فيه . ولكى نصل إلى هذا

الهدف علينا أن نعمل بروح صاحب العقيدة المتعصب المصرعلى أن يعتنق كل إنسان عقيدته . إن المسرح هو قدرنا وعلينا أن نحمل صليبنا فى عناد . إن رسالتنا ليست فقط العمل على توعية جماهير شعبنا من البسطاء والأميين فى أعمق أعماق الريف بل أن نقاوم فى استماتة الأثر المخرب لذلك الجهاز الإليكترونى المخيف القادر على أن يصل برسالته المضادة إلى كل بيت فى سهولة ويسر . إن الجهد البشرى الذى تحفزه إرادة صلبة وعقيدة راسخة ، يستطيع أن يكون أسرع انتشارا وفعالية حتى من الأثير .

ولكى نحقق ذلك بوصفنا جنودا عاملين فى حقل المسرح الإقليمى علينا أن ننبذ كبرياءنا وحساسيتنا بأننا لا نقل شأنا عن المسرحيين المحترفين ، وأننا قادرون على أن نفعل ما يفعلون ، فى حين أننا يجب ألا نفعل ما يفعلون ، لأن رسالتنا تختلف . فليس المطلوب أن ندخل معهم فى مباراة نثبت فيها تفوقنا عليهم ، بل المطلوب أن نمضى فى طريقنا المختلف بوصفنا هواة وأصحاب رسالة عاملين فى حقل المسرح الإقليمى . علينا ــ قبل كل شىء ــ أن ننبذ إحساسنا بتضخم الذات ، وأن نفرغ من الإنتاج الكبير الذى لا قبل لنا به ، وليس هو مجال عملنا ، إلى الإنتاج الصغير البسيط . لتكن عروضنا لا تجاوز الساعة ، ولكن لنتقنها . لنتجه إلى مسرحيات الفصل الواحد ، التى أهملناها تماما لأنها لا تشبع غرورنا . إن هذه المسرحيات التى لا يشتمل عرض إحداها إلا على عدد محدود من الممثلين هى أفضل العروض التى يمكن أن نسيطر عليها وأن ننقلها فى يسر لتعرض فى التجمعات الشعبية المختلفة لشعبنا ؛ إذ ليس المطلوب هو أن نحقق ذواتنا من خلال أحد العروض ، بل أن نحققها من خلال الانتشار الواسع المدى لعروضنا الجيدة بين الجماهير . علينا ألا نسعى فى استماتة للحصول على دار عرض نقدم فيها عروضنا بالأسلوب التقليدى ، ولكن لنسع فى استماتة إلى أن نجعل الدولة توفر لنا العربات التى تنقلنا مع ديكوراتنا البسيطة إلى مناطق تجمع الجماهير ، لنعرض عليهم فننا بأسلوب المسرح الفقير . إننا بهذا الأسلوب سنكون قادرين على الإفادة من كل أفراد الفريق فى أكثر من عرض ، لا فى عرض واحد كبير قد ينوءون بحمله .

وإنه لمن الغريب أننا فى الوقت الذى نبحث فيه عن صيغ لتأصيل مسرحنا ، مثل السامر أو عروض الحواة ، نسعى لتقديم عروضنا على خشبة المسرح الغربى بشكله العتيق ، حتى لو التجأنا إلى مثل هذه الصيغ نفسها ، وليس عرض فرقة السويس (**ليالى الحصاد**) إلا نموذجا لهذا التناقض الغريب ، ويزداد هذا الأمر غرابة عندما نعلم أن عروض الهواة فى الغرب قد أصبحت تقدم من خلال أساليب تشبه هذه الصيغ التى نتشدق بها كثيرا ولا نعرف كيف نستخدمها الاستخدام الأمثل . لقد سبق أن تحدثت عن أن التجريب لا يتناقض وطبيعة المسرح الإقليمى .وأضيف إلى ذلك أنه الوسيلة المثلى لحل كثير من مشكلات هذا المسرح . ولكنى لا أقصد بالتجريب فى المسرح الإقليمى أن يكون تجريبيا مطلقا ، كذلك الذى يمكن أن يقدم لفئة محدودة من المثقفين ، ولكنه التجريب الذى يضع فى اعتباره تحقيق الشكل الأمثل لتواصل العرض مع جمهور تمتد قطاعاته من قمة المثقفين إلى أدنى درجات الأمية . وليس هذا فحسب ، بل علينا أن نضع فى حسابنا الآثار الضارة التى نجمت لدى الجمهور من مشاهدة كوميديات القطاع الخاص التى تعرض دائما من خلال جهاز التليفزيون جنبا إلى جنب مع المسلسلات الرديئة . إننا لو تغاضينا عن ذلك فسنكون كمن يضع رأسه فى الرمال . وعلينا أن نخلص جمهورنا شيئا فشيئا من أثر تلك الاستجابات السيئة ؛ فلا داعى لأن نقدم إليهم عروضا شديدة الجفاف ؛ لأنهم لن يستجيبوا لها حتما . وإذن فلنخلص عروضنا من التعقيدات والتعميات والتعميات المعقدة ؛ ولنجعلها بسيطة ممتعة بقدر ما نستطيع ؛ ولنتأكد أن العمل الفنى الجيد هو الذى يقدم نفسه فى سهولة إلى الجمهور ، لا العمل الذى يتعالى على جمهوره . ولتكن الصيغة التى توفق بين البساطة والعمق هى دليلنا . ولن نصل إلى أعمال بهذا المستوى إلا إذا تركناها تنضج فى بطء . أما إذا قدمنا عروضا تتعمد الغموض والتعقيد ، فسوف تكون النتيجة الحتمية هى أن يهرب جمهورنا إلى الإسفاف الذى نحاربه .

لقد سبق أن أشرت إلى أن محاولة التصدى للمعادلة الصعبة فى إيجاد نوعية من العروض تصلح لأن تقدم لساكنى الحضر كما تقدم للأميين من الفلاحين فى ريفنا يمكن أن تثرى ليس فقط تجارب المسرح الإقليمى بل المسرح المصرى كله ، ذلك أن التصدى لهذه المعادلة لن يكون إلا بالبحث عن الصيغة الصعبة التى توفق بين البساطة والعمق . فإذا كان التصدى لهذه المعادلة هو بالبحث عن تلك الصيغة الصعبة فإننا نكون قد جعلنا من مسرحنا المصرى تجربة بالغة العمق والثراء .

إن الفلاحين وحتى الأميين منهم لا تنقصهم التجربة الإنسانية العميقة ، برغم قدرهم الذى حال بينهم وبين التعلم . والمسرح لا يتخاطب معنا إلا بهذه اللغة الإنسانية . والفلاحون ــ برغم أميتهم ــ قد نجدهم أقدر حتى من أهل الحضر فى التفاهم بالتلميح لا بالتصريح . وتلك أيضا هى طبيعة لغة المسرح ؛ ففن المسرح إذن قادر على أن يخاطب الأميين من الفلاحين كما يخاطب أعلى الناس ثقافة ، مادامت التجربة الفنية ذاتها ناضجة . كل ما فى الأمر أن المثقف ــ بحكم مداركه الواسعة التى اكتسبها من التعلم ــ قد يصل من التجربة المسرحيه إلى مستويات أعمق من تلك التى يصل إليها غيره . لكن كلا من المثقف والفلاح الأمى سوف يضيق حتما بالتجربة المسرحية غير الناضجة ، التى تغطى ضحالتها باستعراض العضلات . كذلك قد تستطيع بعض المسرحيات ذات الاهتمام المحدود أن تخاطب المثقفين وحدهم ، فى حين أن المسرحيات ذات الاهتمامات الإنسانية الشاملة يمكن أن تخاطب الفريقين . فمسرحية مثل **« بيجماليون » لتوفيق الحكيم** ، التى تناقش العلاقة بين الفنان مبدعا وعمله الفنى إنما تخلق اهتماما ذهنيا محدودا ، ولن تخاطب إلاالقلة المثقفين . وهذا هو الحال مع مسرحية مثل **« الوافد »** ، التى تقصد إلى مهاجمة نظام سياسى بعينه . وأيضا مسرح العبث الذى يعرض وجهة نظر معينة فى حياة الغرب بعد الحرب العالمية الثانية ، هو مسرح يثير اهتماما محدودا ، ولن يستمتع به إلا المثقفون .

لكن مسرحية بالغة العمق والبساطة مثل **« الفخ » لألفريد فرج** ، يمكنها أن تخاطب كلا من المثقف والأمى ، بل تستطيع أن تخاطب الإنسان فى كل زمان ومكان ؛ فهى وإن كانت تقوم على تجربة شديدة المحلية فإنها تهتم بإبراز التجربة الإنسانية فى شمولها . علينا أن نقدم فى عروضنا مثل

هذه النصوص ، وسنجدها بالوفرة المطلوبة ليس فى تراث مسرحنا العربى فحسب بل فى المسرح العالمى . نعم ، إن الفلاحين جديرون بأن يستمتعوا بتراث المسرح العالمى حتى بدون تمصير .. ولا ينبغى أن نستكثر عليهم أن نقدم لهم حتى مسرح شكسبير ؛ فمسرح شكسبير يحظى باهتمام إنسانى خالص ؛ وهو قادر على مخاطبة الفلاح ؛ بل إن الحدوتة الممتعة التى يتضمنها عادة مسرحه من المؤكد أنها ستلاقى استحسانه . فلنقدم له إذن مسرح **شكسبير** باللغة الدارجة ، مع شيء من الإعداد الذى يناسبه ؛ وليكن التقديم من خلال شكل السامر . إنها تجربة جريئة ولكننا فى حاجة حقا إلى هذه الجرأة فى تجاربنا المسرحية فى الأقاليم . ومن المؤكد أنها لو نجحت فإنها لن تثرى تجربتنا الإقليمية فحسب ، بل تجربتنا المسرحية بشكل عام . نعم يجب أن نقدم فن التراث العالمى للفلاحين بشكله دون أن تعبث به أيدى التمصير . ولننبذ التجارب الفجة والسطحية التى تقدم إليهم ؛ فمن المؤكد أن مسرحية هابطة مثل **« جاسوسة عبد الباسط »** لن تنمى فيهم إلا استجابة سيئة ، ولن تضيف جديدا لوعيهم الذى نحاول أن نرق به ، وإنما ستهبط به لأنها دونه . إن خرافة التقسيمات الغربية على الفن المسرحى ، مثل مسرح الفلاحين ، يجب أن تتوقف ؛ إذ لا ينبغى أن يقتصر ما نقدمه للفلاحين على مشاكلهم وحدهم ، فإننا بذلك نجعل المسرح يؤدى وظيفة إعلامية محدودة ليست من طبيعته . كذلك لا ينبغى أن نرفض مسرحية تعالج هذه المشاكل إذا كان لها البعد الإنسانى الذى يستطيع أن يخاطب الإنسان أيا كان ؛ إذ لايمكن أن يكون هناك مسرح للفلاحين والحرفيين لايتخاطب إلا مع المشاكل الفئوية وحدها . فلنقدم للفلاحين مسرح **نعمان عاشور** ؛ وليكن التقديم من خلال إعداد ما يتلاءم مع مسرحنا البسيط . إن مسرح نعمان عاشور ، ولو أنه يتعلق بمشاكل الطبقة المتوسطة من الموظفين والحرفيين ، استطاع صاحبه أن يتجاوز ذلك إلى اهتمامات عامة . ومن المؤكد أن الفلاحين سيتواصلون معه كما يتواصل جمهور الطبقة المتوسطة .

ولقد استطاع المسرح الإقليمى الأمريكى أن يشق طريقا للمسرح الأمريكى الوطنى عندما نبذ أساليب عروض برودواى التقليدية . وبالمثل فإننا من خلال احتكاكنا الواسع المدى مع الجماهير فى مسرحنا الإقليمى ، وبتجاربنا الكثيرة والمتنوعة ، ستنمو لنا الخبرات الكافية لنشق لنا طريقا نحو مسرحنا الوطنى . وبذلك سنصل حتما الى مانرغب فيه من التأصيل ، دون أن نتعب أذهاننا فى نظريات عقيمة ، أو نجهد أنفسنا بما لاطائل وراءه فى البحث عن قوالب لمسرح مصرى صميم .

إن المسرح ليس أبا الفنون فحسب بل هو رائد كل الفنون ؛ فإذا صعد صعدت معه ؛ بل صعدت معه أمتنا فكريا وثقافيا وحضاريا . وتلك هى مسئولية المسرح الإقليمى ، الذى أصبح يقف وحده فى الساحة الآن ، بعد أن تهاوت فرق القطاع العام والخاص على اختلافها . نعم تلك هى مسئوليته ، وياله من مسئولية فادحة .

أصول الدراما ونشأتها فى فلسطين

إبراهيم السعافين



- ١ -

تمهيد ......

تصدت دراسات لنشأة الدراما فى الوطن العربى فى العصر الحديث[١] ، وحاولت دراسات أخرى أن تتحدث عن الأصول التراثية التى استقى منها المؤلفون أعمالهم التمثيلية والمسرحية[٢] ، وكان منطقيا أن يولى هؤلاء الدارسون لبنان ومصر عناية أساسية ، وهما القطران اللذان عرفا المسرح بشكل واضح منذ بدايات القرن التاسع عشر

وإذا كان من الصعب افتراض عزلة هذين القطرين عن الأقطار العربية الأخرى ، وبخاصة فى بلاد الشام ، فإن الأقرب إلى الصواب أن نفترض انفتاح هذه الأقطار العربية على مايجرى فى مصر ولبنان ، لما بين هذه الأقطار جميعا من وشائج الاتصال ، اجتماعيا وثقافيا وسياسيا . ولما كانت العناية قد تركزت على نشأة المسرح فى لبنان ومصر ، وربما فى سوريا ، نظرا لظهور بعض الرواد هناك ، فإن محاولة تبين النشأة فى فلسطين ، ومعرفة الصلة القائمة بين ظهور الدراما فيها والنشاط الدرامى فى الأقطار العربية التى كانت تشهد ازدهارا ملحوظا ، تبدو ضرورية ، خصوصا إذا بدت بعض الملامح المميزة فى فترة النشأة ، أى فى النصف الأول من هذا القرن .



غير أن دراسة هذه الحقبة على وجه التحديد شائكة وعرة المسالك لأسباب عدة ؛ منها : أن نشأة المسرح فى فلسطين لم تجذب اهتمام مؤرخى المسرح العربى ، لضعف الحركة المسرحية فى هذا القطر ، ولعدم انتظام التأليف ، ولتعثر التجارب ، ولعدم وجود خطة مسرحية وطنية تشرف عليها أجهزة حكومية رسمية[٣] ، إذ ظلت المحاولات فردية مزاجية تخضع للظروف والاجتهادات.ومنها أن الظروف التى أحاطت بهذا القطر من أحداث وثورات،ثم احتلال وتهجير جعلت من الصعب الحصول على النصوص المسرحية ، وعلى تدوين الجهود المسرحية والتمثيلية وتوثيقها . ولعل ظروف الإذاعة الفلسطينية أضاعت فرصة ثمينة فى التعرف على النصوص التمثيلية التى كانت تبث بانتظام[٤] ؛ إذ يذكر مؤرخو هذه الفترة أن المؤلفين أنفسهم لايذكرون طبيعة مؤلفاتهم كلها ولاعددها[٥] . وهذا يعكس انطباعا واضحا عن طبيعة هذه الفترة وظروفها . وظلت هذه الفترة فى حاجة إلى دراسة ، تكشف عن طبيعة الحركة المسرحية بعامة ، وتحلل بعض الأعمال التى يتسنى العثور



عليها . وقد حاولت بعض الدراسات أن تتعرض لهذه الفترة دون أن تقف عند النصوص لصعوبة الحصول عليها ، ولعدم قدرة المتوافر منها على أن يقدم صورة ما عن طبيعة التأليف المسرحي فيها .[٦] . وربما اكتفت بعض الدراسات بالعرض تمشيا مع منهجها الذى يجعل من هذه الفترة تمهيدا لايمكن الوقوف عنده بالأناة والتحليل والتفصيل[٧] . ووعدت دراسات أخرى بدراسة وافية عن هذه الفترة[٨] . ولم تخرج إلى حيز الوجود بعد ، ولعلها ستقع فى مجال التاريخ الذى يرصد ويدون ، وينشر الوثائق دون الالتفات إلى الجانب النقدى الذى يهتم بطبيعة النصوص ، وتحليلها وبيان مصادر تأثرها .

ومع أن الحصول على النصوص،يمثل أهم عقبة تجبه الباحث فى رصده نشأة الدراما فى هذه الفترة ، فإن هناك إشارات مختلفة تتحدث عن ظهور أعمال درامية فى فترة مبكرة يرجع بعضها إلى النصف الأول من القرن التاسع عشر[٩] ، لكتاب من فلسطين ، أو عملوا فى فلسطين . وربما كان لاهتمام الإرساليات الدينية والتبشيرية بفلسطين أثر واضح فى التوسل بالقوالب التمثيلية من أجل غايات دينية وعظية[١٠] . ولايمكننا أن نغفل الصلة الوثيقة القائمة بين فلسطين من جهة والحركة المسرحية فى كل من سوريا ولبنان ومصر من جهة أخرى ؛ فقد كانت الفرق المسرحية تزور فلسطين وتتنقل فى مدنها[١١] . بل إن بعض الممثلين اشتركوا فى تمثيل مسرحيات محلية[١٢] . فالذى يتابع ماورد ذكره

من نصوص درامية فى فلسطين يرى أن ذلك لايتناسب مع طبيعة الحركة التمثيلية ، على الرغم من تعثرها وعدم وجود سند رسمى لها . فقد ذكر مؤرخو هذه الفترة عددا كبيراً من الفرق التمثيلية والأندية ، تأسست على مدى مايقرب من ثلاثين عاما[١٣] ولعل هذا النقص فى الأعمال المسرحية المحلية كانت تغطيه النصوص العربية ، فضلا عن الأعمال المترجمة التى اهتم بها المسرحيون اهتماما بالغا ، بعد إخضاعها للتعريب[١٤] . ومن الضرورى أن نشير إلى أثر الترجمة فى الأعمال المؤلفة ، حتى ليكاد الباحث يشك فى أنها مؤلفة دون اعتماد جزئى أو رئيسى على نص أجنبى[١٥]

غير أن هذا التأثر لايعنى أن البناء الفنى فى هذه الأعمال يفيد بصورة رئيسة من الآثار الأجنبية دون أن تظهر الشخصية الفنية الذاتية ، بل على النقيض من ذلك ، فإن شخصية الكاتب التى تستند إلى الموروث التراثى والشعبى تميز هذه الأعمال تمييزا واضحا[١٦] .

وإذا كان الكتاب قد أفادوا من المسرحيات الأجنبية المترجمة فإنهم حاولوا ، حتى فى ترجمتهم ، أن يضفوا على أعمالهم روح الواقع المحلى ، وأن يستلهموا البناء القصصى فى التراث ، وبخاصة فى التراث الشعبى[١٧] ، فحوروا النصوص ، وغيروا فى بناء عناصرها ، لتلائم الذوق الشعبى أولا ، ولتتسق مع ذوق الكتاب ثانيا ؛ لأن التنافر بين ذوق الجمهور وذوق الكاتب غير وارد بالضرورة،وإذا كان هناك اختلاف فى مستوى الوعى بالصنعة الفنية،فإن الروح الكامنة توحد بين الجمهور والكاتب مهما اختلف المستوى ثقافيا وفنيا وفكريا . ولم يكن الكتاب فى فلسطين بمنأى عن نشأة الحركة المسرحية فى لبنان وسورية ومصر كما ذكرنا ؛ فالصلات الثقافية والفنية وثيقة العرى ، ودواعيها متوافرة لتوافر الوحدة السياسية فى أقطار الشام ، ولوجود الوحدة الثقافية بين الأقطار العربية بعامة ، وبين بلاد الشام ومصر بخاصة . فالأجواق المسرحية تتنقل بيسر وسهولة ، والممثلون من مصر ولبنان يشتركون فى مسرحيات تنفذ فى فلسطين ، والمطبوعات والصحف تصل إلى أيدى الكتاب والقراء على حد سواء . ولما كنا لانطمئن إلى أن أسماء المسرحيات التى ظهرت فى فلسطين هى كل حصاد هذا القطر من التمثيليات والمسرحيات ، فإن ماوصلنا مما ذكرته المراجع قليل ، لظروف فلسطين الخاصة ؛ إذ إن يعقوب صنوع ، أشهر كتاب المسرح فى مصر ، فى إبان النشأة ، لم يصل من أعماله كاملا إلا مسرحية واحدة[١٨] . غير أن هذه الأعمال على قلتها تستطيع أن ترسم صورة قريبة من الدقة عن طبيعة التأليف المسرحى فى هذا القطر ، وتحدد بعض الملامح المميزة ، التى تعطى هذا النتاج سمات خاصة ؛ ربما أملتها ظروفه التى بدأت تتضح للمثقفين الواعين منذ فترة مبكرة[١٩] . ويمكن للصورة أن تكتمل فى أذهاننا إذا ألممنا بأسماء المسرحيات التى لم نعثر عليها ، من خلال عناوينها أو بعض الإشارات التى وردت عن موضوعاتها ، والقضايا الأساسية التى تعالجها .

الموضوعات :

استمد الكتاب موضوعاتهم من مصادر مختلفة ، فمنها مااستلهم من التاريخ البعيد أو القريب ، من التاريخ المحلى أو القومى ، ومنها ماتصل بالقضايا الاجتماعية . والكتاب ، فى موضوعاتهم جميعا ، يتأثرون التراث من جهة ، والنصوص والمترجمات الغربية من جهة أخرى ، دون أن نلحظ فواصل حاسمة بين المنابع التى استقى منها هؤلاء الكتاب موضوعاتهم .

فن الأعمال التى استلهمت قصص التراث ، مسرحية « وفود النعمان على كسرى أنو شروان » لمحمد عزة دروزة ، إذ يصفها كاتبها بأنها « رواية عربية تاريخية تمثيلية » . ويلمح إلى مصدرها بقوله : « قرأت موضوع هذه الرواية فى عدة كتب من كتب الأدب . فقام فى خاطرى أن أوسع الموضوع ، وأدخل فيه بعضا من المعانى التى تجول فى صدرى ، وأظنها فى صدر كل عربى يحزن لحالة قومه ، وينفطر فؤاده ، مما وصلوا إليه من التخاذل والتشتت ، والانحطاط عن مستوى الأمم الأخرى »[٢٠] . فالكاتب لايخفى الغرض من تأليف هذه المسرحية ، بل يكشف عنه بوضوح ، حين يوجه الشباب العربى إلى صورة من صور تاريخهم ، ليفيدوا منها ، ولينطلقوا من قيود واقعهم .[٢١]

وقد كتب دروزة ثلاث مسرحيات أخرى لم نعثر عليها[٢٢] ، غير أن عناوينها تكشف عن طبيعة الموضوعات التى تعالجها ؛ أولاها : « آخر ملوك بنى سراج » ، وهى تمثل ، كما يذكر الأستاذ دروزة ، تردى حالة العرب فى الأندلس ، وتصور فتنهم وانقساماتهم الداخلية التى نفذ منها الأسبان ، واستردوا الأندلس . ويرى الكاتب أنها ينبغى أن تمثل عبرة للعرب فى عصرهم الحاضر . وثانيتها هى مسرحية « صقر قريش » ، التى تصور هرب عبد الرحمن الداخل من العباسيين ، وتأسيسه وأنصاره الدولة الأموية فى الأندلس ، إذ تعد بدء حضارة باذخة استمرت سبعمائة سنة فى الأندلس . فمن حق العرب ــ كما ذكر الكاتب ــ أن يمجدوا تلك الحركة الأولى . وثالثتها هى مسرحية « الفلاح والسمسار » ، أو « الملاك والسمسار » ، أو « الفلاح البائس » ، إذ لايذكر العنوان جيدا[٢٣] . وهى المسرحية الوحيدة التى التقط موضوعها من الواقع مباشرة ، دون أن تتخذ التاريخ القديم إطارا لها . وهى تتحدث عن بيع الأرض عن طريق السماسرة الذين لاتهمهم إلا منافعهم الشخصية الرخيصة ، وتصور تسلط بنات اليهود على أبناء الأغنياء لاسترداد ثمن الأرض من البائعين ، على نحو مافعلت « كوديت » الفتاة اليهودية ؛ فقد صادقت ابن أحد الأغنياء الذين باعوا أرضهم لليهود ، لتسترد الأموال بوساطة ذلك السمسار اللئيم[٢٤] . وقد استلهم نجيب نصار مسرحية « فى ذمة العرب »[٢٥] من التاريخ القديم ، ومسرحية « شمم العرب »[٢٦] ، من التاريخ المحلى ؛ إذ تتناول « فى ذمة العرب » الوشاية التى سعى بها عدى بن أوس لدى النعمان بن المنذر ، للوقيعة بينه وبين عدى بن زيد ، صاحب الفضل على النعمان فى دعم نفوذه لدى كسرى ، فتنجح الوقيعة بقتل عدى بن زيد فى سجنه ، ثم تتكشف الوقيعة بعد فوات الأوان ، لينال الواشى جزاءه العادل . وأما « شمم العرب » فتصور نزاعا بين قبيلتين ، ماإن عقدتا صلحا مؤقتا بينهما حتى أدى سوء تفاهم بينهما إلى أن تعود الحرب جذعة من جديد ، ولكن محاولة جادة لإعادة الوئام والسلام بينهما تنجح أخيرا ، فيلتئم الشمل ، ويلم الشعث ، وتتوحد الغايات ، رمزا لاجتناب التنابذ وأسباب الفرقة ، ولنشدان الوحدة القومية . ويبدو هدف الكاتب من خلال تقديمها الذى جاء فيه : « تقدمت الرواية إلى شبيبة المنتدى الأدبى فى الآستانة ، مثال الألفة والاتحاد ، وعنوان الغيرة على تأليف كلمة العرب ، وإنهاض هممهم لخدمة الوطن والدولة[٢٧] .

وقد كتب **جميل البحرى** روايات تمثيلية نشرها فى « الزهرة » وعرف بعضها فى منشوراته؛ فمن هذه الروايات « أبو مسلم الخراسانى » ؛ و« وفاء العرب » ، « وسقوط بغداد » ؛ ومنها « حصار طبرية » ، وهى مأساة نسائية أدبية تاريخية ذات ثلاثة فصول وضعت خصيصاً للآنسات والأديبات ولتلميذات المدارس ، ومنها « الوفاء العربى » ، وهى مأساة تاريخية أدبية ذات أربعة فصول . وأسهم **نصرى الجوزى** بعدد من المسرحيات والتمثيليات التى استمد موضوعاتها من التاريخ العربى ، ليسقطها على القضايا المعاصرة ؛ فله « تراث الآباء » ، أو « العدل أساس الملك » فى فصلين ، معدة للأطفال ، وقد نشرت فى فلسطين أول مرة فى عام ١٩٤٦ ، وهى تتصل بأيام المأمون ، وتمجد فضائل المحافظة على أرض الأجداد ، وفيها تعريض بعملية بيع الأراضى فى فلسطين[٢٨] . وله « ذكاء القاضى » وهى تصف محاكمة مشهورة جرت من قبل الخليفة هارون الرشيد[٢٩] . وأسهم محيى الدين الحاج **عيسى الصفدى** بمسرحية شعرية تاريخية هى « مصرع كليب »[٣٠] ، تتحدث عن حرب البسوس التى دارت وقائعها بين بكر وتغلب على نحو مانعرف فى قصص أيام العرب ، وتنتهى إلى الوئام ، بعد أن تفانى أبناء العمومة . وأسهم محمد حسن علاء الدين بمسرحية شعرية تاريخية هى « امرؤ القيس بن حجر »[٣١] ، تتحدث عن موقف الشاعر الكندى من مقتل والده ومطالبته بثأره . وكذلك كتب برهان الدين العبوشى « وطن الشهيد »[٣٢] ؛ وهى مسرحية شعرية من التاريخ المعاصر تتحدث عن الثورة العربية الكبرى وماتلاها من أحداث ، نجم عنها استعمار الوطن ، وتعرضه لمؤامرة تأسيس وطن قومى لليهود فيه . وقد أتبعها بمسرحية أخرى دعاها « شبح الأندلس » ؛ وهى تدور حول نكبة فلسطين ومعركة جنين[٣٣] .

وإذا كان اهتمام الكتاب قد انصب على القضايا الوطنية والقومية ، من خلال اصطناع الإطار التاريخى لإبراز قيمة الرمز الأساسية ، فإنهم لم يغفلوا القضايا الاجتماعية الإنسانية ، على سذاجة المعالجة أحيانا ، وسطحية الرؤية أحيانا أخرى . فقد كتب **جميل البحرى** ، مثلا ، مسرحيات وعرّب أخرى ، تحاول أن تتناول قضايا اجتماعية ، منها مسرحية « سجين القصر »[٣٤] . وكتبت **حنه شاهين** مسرحية « جزاء الفضيلة »[٣٥] . وهذه المسرحية ــ كما تقول المؤلفة ــ « قصة سمعتها منذ حداثتى ، وقد بقى أثر قليل منها فى ذاكرتى ، فبنيت عليها رواية أخلاقية تمثيلية ، يكون فى مطالعتها أو تمثيلها فائدة أدبية للمجموع »[٣٦] . وتحاول هذه المسرحية أن تصور المتاعب التى يلقاها الفضلاء المحسنون من الأوغاد الأشرار ، غير أن العاقبة الحسنة تكون من نصيب الأخيار ، فى حين يلقى المسيئون جزاء إساءتهم عاقبة وخيمة .

وإذا كان مؤرخو الحركة المسرحية فى فلسطين يشيرون إلى اهتمام بعض الفرق التمثيلية بالفكاهات فإن هذه النصوص لم تصل إلينا . وإذا كان كتاب الدراما فى فلسطين قد اهتموا بالقضايا الجادة فى الأغلب الأعم ، فإن الحركة المسرحية شهدت الاهتمام بالموضوعات الفكاهية والهزلية من قبل فرق محلية أو عربية وافدة[٣٧] .

ومهما يكن فإن حركة التأليف المسرحى فى فلسطين لايمكن أن تنعزل عن حركة التأليف فى الأقطار العربية بعامة ؛ إذ إننا نطالع فى الصحف الفلسطينية فى فترة مبكرة أخبارًا عن فرق مسرحية عربية قدمت أعمالها فى فلسطين ولبنان . نقرأ فى أحد أعداد جريدة الكرمل فى سنة ١٩١٣ مثلا بعنوان «ليالى الأدب والطرب» : «شهدت حيفا أمس ليلة من أبدع الليالى ؛ فقد مثل جون جورج أفندى أبيض الشهير ، رواية «غانية الأندلس»[٣٨] . ولاحاجة إلى القول عما كان للتمثيل من الوقع على النفس ؛ فالناس قاموا منذ الصباح ، ولاحديث لهم إلا الرواية وفصولها ومعانيها ومغازيها . وماكان تلحين الشيخ سلامة بأقل وقعا من تمثيله . وسيمثل الجوق السبت مساء ، يعنى ليلة الأحد ، رواية «لويس الحادى عشر» ، ويكون بطلها رب التمثيل فى الشرق ، جورج أفندى أبيض . ولسنا فى حاجة إلى القول بأنه لايجوز للمرء حرمان نفسه من حضور هذه المشاهد النادرة المثال ، والعظيمة الوقع على النفوس»[٣٩] .

البناء الفنى :

إن المتأمل يلحظ أن هذه الأعمال المسرحية والتمثيلية تتفاوت فى بنائها الفنى تفاوتا ملحوظا . غير أنها ـ مع هذا التفاوت ـ تبدو أسيرة مرحلة النشأة ، لا تتعداها كثيرا . وهذا يؤدى إلى محاولة تلمس أثر الأشكال التراثية فى بنية العمل الدرامى ، ومدى تأثير هذه الأشكال على بنية الأعمال سلبا وإيجابا . ثم لابد من ملاحظة أثر المترجمات والمذاهب الغربية على هذه الأشكال . فالذى يتابع ماكتبه المؤلفون أو المترجمون يلاحظ أنهم يتحدثون عن وظيفة المسرحية الاجتماعية أو التربوية أو الأخلاقية ، غير أنهم لايتحدثون بوعى عن الفن المسرحى وأصوله وقواعده ونظرياته[٤٠] ، الأمر الذى يشير إلى أن حركة الكتابة قامت على فهم الخطوط العامة لهذا الفن دون تمثل عناصره ومقوماته ، مع أنهم يفهمون أن شكل المسرحيات التى يكتبونها ويترجمونها ويقرأونها ، ليست امتدادا للأشكال التراثية الشعبية مثل قرة كوز[٤١] . ويبدو أن تمييزهم بعض مايكتبون من هذا النمط من الأشكال التراثية ، يعود إلى الطابع لا الشكل ، كالمبالغة فى الهزل والإضحاك دون تضمن معنى عميق أو جاد ولعل دليل ذلك موقف نجيب نصار من مجلس إدارة الشام ، الذى رفض أن يجيز تأليف فرع لجمعية تمثيلية لأسباب سياسية فيما يبدو . ذلك أن التمثيل يتيح لصاحب الرأى أن يقدم وجهة نظره إلى الجمهور بشكل تحريضى مقبول . فالذى يراجع بعض أعداد جريدة الكرمل يلفته الاهتمام المبكر بخطر الحركة الصهيونية فى فلسطين[٤٢] ، على نحو يجعل النقد الموجه إلى القره كوز وغيره مسوغا ومفهوما . ويتضح الاهتمام بحركة التمثيل فى توظيفها لغايات خيرية اجتماعية وطنية تربوية[٤٣] . ولعل فى الصلة بين جمعيات التمثيل والشخصيات الرسمية الكبيرة مايكشف عن الصورة التى كانت عليها هذه الجمعيات ، كما نرى فى موقف سلطان مراكش السابق مولاى عبد الحفيظ من جمعية نهضة التمثيل الأدبى[٤٤] .

الحبكة والصراع :

من يتأمل الأعمال المسرحية يلحظ أنها تتأثر التراث الشعبى فى بنائها ، ولعل ذلك يبدو بوضوح فى الحبكة والصراع . غير أنها ـ مع ذلك ـ تتفاوت فى تجسيد ذلك من مسرحية إلى أخرى . فقد بنى محمد عزة دروزة مسرحيته «وفود النعمان على كسرى أنو شروان» ، على حكاية استقاها من كتب الأدب ، حاول أن يوظفها فى التعبير عن فكرة الوحدة العربية فى وجه الأطماع التى تحيط بالأقطار المتناحرة المتنابذة المتخاصمة . إن جل اهتمام المؤلف يتجه إلى الهدف السياسى الذى جهد فى التعبير عنه فأسقط مشكلات الأمة العربية المعاصرة على هذه الفترة التاريخية المناسبة . غير أن المؤلف ضحى ـ من أجل هذه الغاية ـ بالبناء الفنى ، فبدا الصراع خافتا لايكاد يشعر به أحد فى الأغلب الأعم ، وظهرت الحبكة مفككة عبر سرد الحكايات والمواقف والمواعظ والأقوال الحماسية والخطب البليغة . ولم تستطع أن تلم جزئيات الأحداث لتنمو صعدا . وإنما بدت مسطحة عادية تخلو من حيوية الحركة والصراع .

لقد كان بوسع المؤلف أن يقيم الحبكة حول فكرة أو موقف أو حدث ينمو الصراع من خلاله فى نفس المتلقى شيئا فشيئا ؛ غير أنه حرم المسرحية من ذلك ، وترك الفصول تتوالى دون أن يكون للفصول أو المشاهد قيمة تذكر فى الصراع ، وغلب على المسرحية طابع الحكاية . وما يتخللها من إسقاطات فكرية .. فالقضية ظهرت منذ البداية ، ولم تضف الأحداث إليها جديدا . وربما كان من المتوقع أن تنمو قضية فنية فى بناء المسرحية ، لتكسبها تماسكا والتحاما ، وهى العلاقة بين عدى بن زيد وعدى بن مرينا . ومن الغريب أن المؤلف نسى الحادثة التى تتصل بتآمر عدى بن مرينا لدى بلاط كسرى ، فلم يبد لها أثر فى بناء المسرحية فيما بعد . فالذى يتابع المسرحية حتى المشهد الرابع من الفصل الأول ، يدرك أن أحداثا ستنعقد حول تآمر عدى بن مرينا ضد عدى بن زيد وصديقه النعمان ، حيث يتحدث عدى بن مرينا إلى المنخل اليشكرى عن رغبته فى الانتقام ، ويطلب إليه أن يحمل رسالة إلى صاحبه جمشيد ، يضمنها مادار فى مجلس النعمان لينهيها إلى كسرى حتى يجد ابن مرينا لديه الحظوة ، وينال مايبتغيه من الجاه والثراء (ص ١٢) . وهو لايعبأ باعتراض المنخل ونصيحته فينشد : (ص ١٣)

«إنما دنياى نفس فإذا ذهبت نفسى فلا عاش أحد

إن هذه البداية الموفقة لظهور صراع حقيقى ينمو فى نفس المنخل من جهة ، وفى نفوس المتلقين الذين يترقبون كيف ستصبح العلاقة بين عدى بن مرينا من جهة وعدى بن زيد والنعمان من جهة أخرى . فمن يتابع هذا الحدث ، يتوقع أن يشتد الصراع فى نفس الشاعر المنخل ، ويتحول ـ من ثم ـ إلى موقف ضد عدى بن مرينا ؛ إذ نرى المنخل فى المشهد الخامس وحده ، يتحدث إلى نفسه عن حطة نفس ابن مرينا بعد أن نصحه ولم يقبل النصح . فكيف ينفذ مايريده ابن مرينا وهو يعى فداحة الخطر (ص ١٥) .

غير أن الصراع يحسم نهائيا لدى المنخل فى المشهد السابع ، حين يمزق الرسالة ويدوسها بقدمه ، ثم ينشد :

«خنت الوفاء وخنت المجد والحسبا يامن تريد بشعب العرب منقلبا»

ومن الغريب أن أثر هذه الحادثة لايظهر فيا بعد ، إذ يتوقع القارىء أن يجد توترا فى علاقة ابن مرينا بصهره المنخل ، أو صورة لابن مرينا فى بحثه الدائب عن الوقيعة والانتقام ، إلا أن الكاتب يضرب على هذه الحادثة ستاراً صفيقا ، فلا تبدو لها فيا بعد أية نتائج . وتظل الأمور على حالها ؛ فلا يدرك كسرى ما يدور فى خاطر العرب من عزم أكيد على طلب الحرية ، ولايقيم وزنا للمعانى الخفية والظاهرة أحيانا فى ثنايا أقوالهم .

وإذا كنا نتوقع أن يتمكن الوفد من إيجاد نمو فى الصراع يؤدى بالأحداث إلى موقف معين ، فإن جفاء المتحدثين وخشونتهم وإغلاظهم لكسرى القول ، لم يجعل كسرى يغير من موقفه ، ويخرج عن طوره ، بل ظل يناقشهم ويستمع إليهم ، مدركا طبيعتهم ، ملتمسا لهم العذر ، على نحو جعل حركة الأحداث بطيئة وصورة الصراع باهتة . ولعل مخالفة عمرو بن الشريد أسلوب الوفد فى حضرة النعمان لم يفد البناء الفنى ، بل بدا وسيلة لتفصيل الحديث دون إثارة لون من الصراع . فترى كسرى ينصحهم فى برود (ص ٤٤) وما إن يظن النعمان أن سوءاً قد أصاب الوفد ، فيوطن نفسه على الموت فى سبيل كرامة العرب ، حتى يبشره الحاجب بوصول الوفد ، فتعود الأمور هادئة رخية ، وتفتر الحركة ، ويخبو الصراع . ولم يعد أمام مجلس النعمان إلا التفكير فى الاستعداد لاكتساب المهارة فى الصناعات والعلوم والمعارف ووسائل الكفاح ، والاستعانة بالشعراء فى الدعوة إلى التآلف والوحدة ، ونبذ الخصام .

وعلى هذا النحو لم يقنعنا الكاتب بوجود صراع حقيقى ؛ فالحركة بطيئة ، والصراع ما إن ينمو حتى يعود فيخبو بصورة واضحة . ولعل حرص الكاتب على إسقاط المشكلات العربية المعاصرة فى هذه الفترة ، على الفترة التاريخية التى تتخذها المسرحية إطارا لها ، هو الذى أدى إلى عدم الاهتمام بالحبكة والصراع ، وظلت الأفكار والآراء تخنق الحركة المسرحية ، وتحول دون نمو صراع فعال ، يقود إلى تطور فنى درامى . ومما يلاحظ على هذه المسرحية أنها لم تسع إلى اصطناع عقدة غرامية من أجل إثارة لون من التشويق يساعد فى التغلب على الجمود الذى غلب عليها . وإذا كانت مسرحية «شمم العرب» قد عالجت قضية الوحدة والتآلف والغيرة على تأليف كلمة العرب ، واستنهاض هممهم لخدمة الوطن والدولة ، كما يصرح المؤلف نفسه ، فإنها بنيت على حبكة مشوقة احتفظت لها بشىء من التماسك ، فضلا عن المفارقات والمماطلات التى غلبت على الفن القصصى بعامة فى أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين . والحكاية فى المسرحية تدور حول نزاع بين قبيلتين عربيتين : قبيلة بنى عياش وقبيلة الشرفاء ؛ إذ تدور أحداث المسرحية فى مكان بعيد عن مضارب القبيلتين اللتين خرجتا طلبا للكلأ والماء ، لأن الأرض كانت ممحلة . وكلا الطرفين لم يكن مستعدا للقتال . ولذلك فإن الأحداث التى اتجهت بعد ذلك إلى التأزم ماتلبث أن تنتهى إلى الصلح وعودة الوئام بين الطرفين ، حيث يتوجه الشريف وقومه إلى مضارب ابن عياش فيعرض عليه الصلح و «يعطى» ابنته عجائب لعرسان الذى قبلها بفخر وعبر عن سعادته قائلا ... «ماأحلى الزمان الذى يطمئن فيه العرب ، ويستريحون فى أوطانهم ، ويتفرغون لأشغالهم ، بل ما أحلى الزمان الذى يتحد فيه العرب على حماية أوطانهم ومصالحهم . فلنتحد ياابنى عمى لنحيي أمتنا ، ونصون وطننا ونعزز دولتنا .... فليحيا العرب ولتحيا الدولة» . (ص ٤٣) .

وإذا كانت المسرحية تدور فى جو الصراع بين قبيلتين عربيتين تعيشان حياة البداوة فإنها مشحونة بالرمز الذى يحرص على تحليل الواقع العربى وتنامى الخلافات . وقد بدت هذه الفكرة ضاغطة ملحة ، تؤثر على حركة الحدث وعلى نمو الصراع ، حتى إن القارىء ليشعر بإسقاط الفكرة المقحمة دون إقناع على نحو مانرى فى قول فايز رداً على سيد القبيلة ابن عياش الذى يصر على القتال :

«أعنى أن العرب جائعون ، وخيولهم جائعة ، فينبغى أن تفكر فى إشباع بطونهم ، ثم فى إثارة نخوتهم» . (ص ٣٤) .

بل أغرب من ذلك مادار من حوار على لسان كل من خزنة وسعاد ، إذ تتحدث سعاد عن تجارب العرب «والعالم من الخارج يسلبهم أوطانهم ، ويحتال على كسب أموالهم منهم وهم لاهون» ، فى حين تتحدث خزنة حديث الخبير السياسى (ص٢٤) . لقد حاولت هذه المسرحية أن تسقط بعض المشكلات المعاصرة على أحداثها ، فظهر شىء من الافتعال فى حركة الأحداث ، كالرؤية الطبقية السطحية عند «خزنة» . وظهرت الآثار الشعبية والرومانسية فى إغماء «عجائب» ، الذى جاء مفتعلا (ص ٢٤ ، ٢٥) . ويبدو أن تنكر الفتى فى لباس فتاة أو الفتاة فى لباس فارس أو غير فارس هو أثر من آثار التراث الشعبى ، وبوسعنا أن نرى ذلك فى المقامات وفى السير الشعبية[45] . ولعل هذا التنكر فى هذه المسرحية أشد افتعالا منه فى مواضع أخرى . إذ إن فتى يرافق فتاة فترة طويلة دون ظهور مايريب فى السلوك أو الصوت أو الحركة أو المظهر ، ثم ما إن تنظر الفتاة إليه وهو يكر على جواده فارسا شجاعا ، حتى يدخل إلى قلبها ويغشى عليها .

ولما كانت مسرحية «وفود النعمان على كسرى أنو شروان» قد عالجت قضية الوحدة والتآلف فى وجه الأعداء ، مغفلة أثر الحبكة المسرحية فى الصراع الحقيقى الذى يلم الأحداث ويسعى بها نحو إثارة الترقب والتشويق حتى النهاية ، فربما نظر نجيب نصار فى عمل الأستاذ دروزة فأراد أن يضع هذه الحكاية فى قالب يكفل لها جوا دراميا ، من خلال حبكة تحقق قدرا من الصراع ، فوضع مسرحيته : «فى ذمة العرب»[46] حيث جاء على لسان النعمان ، الشخصية الرئيسية ، مايلخص مضمونها : «ولست أرى للعرب مخرجا إلا بقيام زعيم نابغة يتغلب بقوة عقله وحسن إدارته ، وبحزمه على عقول سائر الزعماء ، ويستميلهم إليه ، أو بتعقل جماعة من الزعماء واختيار زعيم من بينهم ، يقيمونه رئيسا ، ويجعلون أمرهم فيا بينهم شورى ؛ فالعرب لايمكن أن يستفيدوا من قواهم الكامنة فى نفس كل فرد منهم ويستثمروها إلا إذا نظموها.وقلدوا زمامها زعامة حكيمة حازمة .... » (ص ٦) لقد بنى المؤلف مسرحيته على تآمر عدى بن أوس على عدى بن زيد من أجل

مصلحة شخصية رخيصة . وقد مكنت لهذا التآمر ملابسات حول زيارة عدى بن زيد فى غير أوانها ، وتلق النعمان رسالة زعم حاملها الأعرابى أنها من عدى الذى نقده خمسة دنانير فى مقابل أن يسلمها إلى كسرى . وتتلاحق الأحداث دون أن يكتشف النعمان جلية الأمر ، على الرغم من نصيحة زوجته وأفراد أسرته أن يحقق فيما زعمه عدى بن أوس . وتتجه الأحداث نحو التأزم بازدياد شك النعمان فى إخلاص عدى . وزاد من هذا الشك كتاب عدى الثانى الذى أثار غضبه وحنقه ، فعول على الانتقام . ولم تُجْد مساعى هانى بن مسعود ، ومرزبان كسرى ، فى إطلاق سراحه . فانتهز النعمان الفرصة ، فأمر رئيس الشرطة أن يبعث من يكتم أنفاسه ، ولما حضر المرزبان حاملا طلب كسرى بإطلاق سراح عدى كان كل شيء قد انتهى .

ثم تتجه الأحداث ، بعد قتل عدى بن زيد ، نحو كشف الحقيقة . والمسرحية ـ على نحو مالاحظنا ـ تعمد إلى إسقاط المشكلات المعاصرة على أحداث التاريخ العربي القديم ؛ لأن هدفها هو طرح مشكلات حيوية ملحة ، مثل الوحدة والحرية والتآلف والشورى وغيرها .

ومن المسرحيات التى وقعنا عليها لنصرى الجوزى مسرحيتا «العدل أساس الملك » ، أو تراث الآباء » ، و«ذكاء القاضى » وكلتاهما تتخذ التاريخ إطارا لها[٤٧] . فقد أقام الجوزى حبكة «العدل أساس الملك » على إصرار حائك يقيم فى كوخ على ضفاف دجلة فى بغداد ، على عدم التفريط فى كوخه ، وعلى مواصلة مهنة الحياكة مع أولاده الثلاثة من أجل مصلحة الوطن . وظل الحائك يحض أولاده على الالتزام بمصلحة الوطن فى امتهان حرفة تعود بالخير على الناس . ولم تفلح إغراءات وزير الخليفة المأمون وتهديده ، فى إقناع الحائك ببيع كوخه مقابل عشرة آلاف دينار ، مع أنه لا يساوى أكثر من مائتى دينار . وهذا ما اضطر الوزير أخيرا أن يأمر بهدم الكوخ ، مستغلا صلته بالخليفة ، زاعما أن المأمون هو الذى أصدر قرار الهدم . ولقد كان هذا العمل سببا فى وفاة الحائك هما ، وفى تشرد أبنائه ، الأمر الذى حمل الأبناء على تقديم شكوى إلى المأمون منه . وعجب المأمون أشد العجب ، وأمر رئيس الشرطة أن يودع الوزير السجن (ص ٦٩ ، ٧٠) . وأما حبكة «ذكاء القاضى » فقد أقامها على الخيانة وعدم الحفاظ على الأمانة ، إذ تحكى قصة تاجر يدعى «على كوجيا » أودع التاجر حسن جرة فيها ذهب وزيتون ، ولما عاد كوجيا بعد سبع سنوات ، استعاد الجرة فوجد زيتونها جيدا ، ولم يعثر فيها على شيء من المال ، فادعى التاجر حسن أن الجرة على حالها ، وأنه لم يعبث بها منذ أودعها على كوجيا . ويطلب القاضى شهادة اثنين من تجار الزيتون فيشهدان أن مافيها لم يمر عليه عام . وأمام هذه الشهادة الصريحة يعترف التاجر حسن بفعلته فيصدر عليه القاضى ـ وهو الخليفة هارون الرشيد ـ حكمه الرادع العادل ، غير عابئ بندمه (ص ٣١ ، ٣٢) .

وعلى الرغم من أن الحكاية المسرحية فى هاتين المسرحيتين بسيطة ، فإنها استطاعت أن تحتفظ بتماسك الأحداث ، وأن تنمى الصراع حتى يأخذ مداه ، على الرغم مما قد يعتورها من معوقات ، تحول دون نمو الحركة الدرامية نموا طبيعيا .

ـ ٢ ـ

وإذا كانت هذه الروايات التى أشرنا إليها تستلهم التاريخ العربى القديم ، فإن ثمة مسرحيات قد حاولت أن تفيد من القضايا الاجتماعية فى إطار تغلب عليه المغامرات الخيالية والمخاطرات والصدف ، على نحو يذكرنا بالتراث الشعبى وصورة «الرومانس » الخيالية ، على نحو ما نرى فى كل من «سجين القصر » لجميل البحرى ، و «جزاء الفضيلة » لحنة خورى شاهين . وعلى الرغم من إشارة المصادر ، ومنها تنويه الكاتب جميل البحرى ، إلى أن «سجين القصر » من تأليفه ، فإن ماذكره فى مقدمة الطبعة الثانية يشير إلى أنها قد تكون مترجمة . وأنه أعمل فيها يد التحوير والتغيير والتثقيف ، والحذف والإضافة ، حتى استوت ملائمة للذوق العام (ص ٣١) وأياكان الأمر فإن البحرى يتصرف تصرفا واسعا بالروايات التمثيلية حتى تبدو من تأليفه ، وإن كانت فى الأصل روايات تمثيلية أخرى .

وتنحو مسرحية «جزاء الفضيلة » لحنة خورى شاهين منحى رواية «سجين القصر » ؛ فهى تقوم على المخاطرات والمغامرات والمؤامرات التى تنتهى نهاية سعيدة ، تسجل الجزاء الأوفى لأنصار الفضيلة والعاملين بإحسان وتقوى ورحمة . إذ تبدأ المسرحية بحلم على لسان كل من الكونت باسكال والكونتسة أوجنى (ص ٦) يحدد بناء المسرحية ويشيرإلى تطور أحداثها . ومع أن تفصيلات الأحداث ليست بالضرورة تتطابق مع الحلم فإن صورة الحلم تشير بعامة إلى طبيعة الأحداث وتراكيها بمأساويتها ثم انجلائها. وقد شارك الحدس أيضا فى توقع مايأتى من أحداث إذ تحدث أوجنى زوجها عن خوفها من الدهر ، (ص ٦) فيأتى كل من الحدس والحلم تمهيدا لوصول برقية تتضمن دعوته إلى أن يتهيأ للحرب (ص ٧) ، وتكون قضية الحرب من العناصر التى ترتكز عليها الحبكة . فالكونتسة تنتظر عودة زوجها بفارغ الصبر ، وتشعر فى غيابه بهم وحزن . ويرفد عنصر الحرب فقدان الابنة «مرغريت » من حديقة المنزل ، حيث اختطفها اللصوص . وهنا تتوزع مشاعر الكونتسة ، تجاة زوجها وتجاه ابنتها ، فتمضى تتسقط أخبار الحرب ، وترسل من يبحث عن «مرغريت » مقتفيا آثارها ليصل إلى الخبر اليقين . ويتصل أثر النبوءة والحدس فى تأثيره على الأحداث وعلى مواقف الشخصيات فى حديث باسكال عن ابنته وهو ينظر إلى رسمها (ولا أدرى لماذا أتصورك مريضة ومشرفة على الموت ، وأحيانا مفقودة من البيت . تبا للأوهام والخيالات) . (ص ١٦) وتتطور الأحداث وتنمو معها الحركة المسرحية فى حديث «إدمون » حول نبأ إصابة الكونت بجرح خطير ، ثم معرفة الكونتسة فيما بعد بهذا الخبر ، وتشوفها إلى معرفة الحقيقة . فيما انتهت إلى مرحلة مؤلمة من الحزن الدفين ، تعبر عنها فى مونولوج رومانتيكى حاد ، أتبعته أبياتا من الشعر (ص ١٩ ، ٢٠) .

ويعود «إدمون » ، بعد أن راح يبحث عن الحقيقة بناء على طلبها ؛ ليخبر مولاته أن الجنود رجعت منتصرة ، وأن الكونت لم يصب بأذى ؛ غير أنه لم يصحب الجند فى عودتهم ، ولا يعلم الجنود أين يكون . وبهذا الخبر تتجه الأحداث فى مسار المغامرات والمخاطرات ؛ إذكيف يمكن أن

...



«الخادمة الخرساء» التى يحتجزونها تحت إمرة العجوز ، إذ يتعرفان عليها عن طريق ورقة وضعتها أمامها حتى لايشعر بها أحد . فيقتلان العجوز وثمانية من اللصوص العشرة . وقد أتاح هذا المجال لمخاطر جديدة تتمثل فى تمكن اللصين الآخرين من تكبيل إميل وباسكال بغية فقء عيونهما بقضيبين ملتهبين ولكن «مرغريت» تساعدهما بفك قيديهما ، وتناولها سيفين يتمكنان بهما من قتل اللصين ، ويعود الجميع إلى البيت فيا كانت الكونتسة تهجس برؤية إميل وباسكال ومرغريت ، وإفلين بثياب الممرضات جاثية تصلى قرب سريرها ، فيلتئم الشمل ، وعلى الباغى تدور الدوائر .

فالمسرحية على هذا النحو بنت حبكتها ، وعنصر الصراع فيها على منظومة متعاقبة من المخاطرات والمغامرات والأحداث المأسوية والمؤامرات والوقائع الغريبة ، انتهت بانتصار الفضيلة والقيم الأخلاقية وهى فى مجملها تقوم على الوعظ الدينى المباشر .

يعود الجند إلى ديارهم ولايعود معهم القائد دون أن يعرفوا وجهته أو مكانه . وهذا الحدث يطلق العنان للخيال ليتصور ماذا حدث وأين اختفى ؟

وتتطور الأحداث فى اتجاه التراكم عندما مايزور «إميل» شقيق الكونتسة أخته ، وتقص عليه ماجرى لباسكال ومرغريت فيحزن أشد الحزن ، ويطلب إليها أن ترافقه إلى باريس فترفض أن تغادر بيتها ، وفاء لابنتها وزوجها وتتجه الأحداث بافتعال نحو الصدفة ، عندما يعرف «إميل» عن رغبته فى أن يتنزه فى الحديقة ، فتحذره الكونتسة من أن يضل الطريق إلى البيت ، فيا تطلب من وصيفتها أن تذهب معها إلى بيوت الفقراء لتوزيع الملابس عليهم . وتتحدد فى هذه الزيارة صورة البؤساء المحرومين ؛ إذ تلتق بولدين هما الفرد وبول يشكوان الجوع ويتحدثان عن الكونتسة المحسنة الحزينة ، فتستمع إلى قصتهما المأساوية وتساعدهما . وتتعرف أيضا على مأساة أخرى حين يظهر رجل مشلول ملق على الأرض ، ويصرخ ويستغيث . (ص ٣٣) وتتعرف إلى قصة هذا العجوز المدعو «فيليب» ، لتنتهى قصة كل من الأخوين البائسين ، وفيليب المشلول بإيوائهما فى بيت الكونت دى باسكال . ثم يثور السؤال حول غياب «إميل» شقيق الكونتسة فيتيح المجال للتعرف على المخاطر التى تعرض لها فى أثناء ضلاله فى الأحراش ؛ فيا تبدو الكونتسة ساهرة تفكر فى أخيها والوصيفة تهدىء من قلقها . وفى جو المغامرات والمخاطرات يظهر «الكونت دى بويه» تعبا جائعا ، يتحدث عن مشاق الليلة الماضية ، ومعاناته خطر الزواحف والوحوش والجوع ، وخوفه على مآلت إليه حال أخته ، وبينما كان يتابع حمامة بغية صيدها ينشأ صراع بينه وبين رجل آخر حولها فيتضح بالصدفة أنه الكونت دى باسكال ، ويكون ذلك مفاجأة مذهلة . وتظل الصدفة وطابع المغامرة يسمان تطور الأحداث ، إذ يريان ــ فى طريق العودة ضوءا ينبعث من مكان بعيد ، تبين لهما أنه فندق وحين بلغاه دعتهما عجوز فيه إلى تناول قسط من الراحة فإذا هو فى حقيقته مأوى للصوص . وإذا مرغريت بالصدفة أيضا هى

ـ ٣ ـ

وثمة أعمال مسرحية استقت حوادثها من وقائع تاريخية قديمة ، بيد أنها اتخذت الشعر أداة تعبير وشكلا يقوم به البناء الدرامى كله .

ولعل سؤالا يثور حول وظيفة الشعر فى المسرح ، وحول الشروط التى ينبغى توافرها فى هذا الشعر حتى يقوم بمهمته فى المسرحية[48] .

وسنحاول أن نتعرف على الحبكة ونمو الصراع فى هذه المسرحيات ، ثم نرى كيف استطاع هؤلاء الكتاب توظيف الشعر فى أعمالهم المسرحية ، ومامدى توفيقهم فى استخدامه أداة درامية . وهذه الأعمال المسرحية هى «وطن الشهيد» لبرهان الدين العبوشى ، و«مصرع كليب» لمحى الدين الحاج عيسى الصفدى ، و«امرؤ القيس بن حجر» لمحمد حسن علاء الدين . وتبدأ أحداث مسرحية «وطن الشهيد» قبيل الثورة العربية الكبرى ، إذ تدور محاورات حول أحوال العرب وماصنعه بهم جمال السفاح ، وتبدو إشارات حول مراسلات «حسين ــ مكماهون» ووعود الإنجليز باستقلال الأمة العربية فى دولة حرة ذات سيادة (ص ٣٥) . وتتجه الأحداث نحو الثورة عندما تأتى رسالتان إحداهما من مكماهون تلبى ما يطلبه العرب ، وثانيتهما من جمال يرفض مطالبهم ، فيبتهج الحسين بالأولى ، ويغضب من الثانية ، ويشتد حزنه لما سمع عن الأهل فى الشام (ص ١٥) .

ومع إطلاق الرصاصة إيذانا بالثورة ، تنطلق سرايا العرب فى جيش الثورة العربية ، وتتوالى الأحداث التاريخية ، فيصدر وعد بلفور ناقضا الاتفاق السابق ، فيعلن الشاعر رأيه (ص ١٩) .

ويمهد الحديث عن وعد بلفور إلى بيان خطط اليهود فى سبيل قيام الدولة اليهودية فى فلسطين وفى الأقطار العربية الأخرى ، بمختلف الوسائل المادية وغير المادية . ويحلل وايزمن عوامل القوة فيرى أنه لابد أن يأتلف الدين مع قوة العلم والمال . وتبدو فى المشاهد اللاحقة صور لنوايا اليهود القديمة فى احتلال فلسطين بمساعدة الدول الاستعمارية . ويحاول المؤلف أن يبرز خطر المال والشباب ، ويظهر أن اليهود لا يتورعون عن

استخدام الأساليب المختلفة لتحقيق أغراضهم . ويخلص المؤلف إلى إظهار الخطر الذى يمثله سماسرة الأرض وباعتها ، أمثال سرسق وغيره ، ويبين خطر الإقطاع وآفاته ، كما ورد فى أقوال الراعى بعد أن علم ببيع الحقل (ص ٣٣) . وتتلاحق المناظر حول خطط اليهود فى استيطان الأرض فى غفلة من أهلها بوساطة السماسرة ، على نحو ما ورد على لسان كوهين (ص ٣٦) ، وبالتوسل بالشراب والنساء ، على نحو ماحدث مع سقيم السمسار الذى باع الأرض . وفى حين كان هؤلاء السماسرة يبيعون الأرض لقاء متعة عابرة ، ظهر نقيضهم متمثلا فى شباب قرويين يدركون قيمة الأرض ويتشبثون بها ، على الرغم مما ألم بهم من فقر وجوع . وهم يشربون القهوة رمزا للأرض والعروبة ، فى مقابل الخمرة التى يشترى بها الأعداء السماسرة الذين مايلبثون أن يعودوا فى أسوأ حال . ففى المنظر الثالث (ص ٤٥) يدخل عربى باع أرضه وأنفق الثمن فرثت ثيابه وتشعث شعره ونسميه المنكود ، يطلب من الشباب القرويين كسرة من خبز ، بعد أن غره السماسرة وباع أرضه دون أن يفكر فى العواقب . ولعل الكاتب وفق فى تقديم صورة لسفاهة السمسار وجهله وغبائه . وتقود هذه الأحداث إلى ثورة العرب سنة ١٩٣٦ على سلطات الانتداب الإنجليزى الذى كان يمهد لاستيطان اليهود وقيام دولة لهم ، فيتنادى المجاهدون من سائر الأقطار العربية لتلبية نداء الثورة ، على نحو مايقول الثائر السورى فوزى القاوقجى (ص ٥٢) . ويرمز الكاتب بلقاء المجاهدين إلى وحدة الأمة وعزمها على أن تظل فلسطين جزءا منها .

ويتصل الحديث عن المجاهدين الذين تركوا أوطانهم وأولادهم ، مضحين من أجل فلسطين ، فيذكر «سعيد العاص» ابنته ويفكر فى مستقبلها ، فيما هو يقود الثوار فى جبال الخليل . وتنتهى المسرحية بأحداث تاريخية متعاقبة ، تسجل تطور القضية الفلسطينية منذ أيام العثمانيين فالثورة العربية الكبرى ، وقد نقض الحلفاء عهودهم ، فتمكن اليهود من أرض فلسطين بتذليل كل الصعوبات فى وجوههم ، ومحاربة أصحاب الأرض الشرعيين بالسجن والنفى والتعذيب والظلم والإذلال ، إلى أن ينتفضوا فى أكبر ثورة فى عام ١٩٣٦ ، يجسدون الالتحام ، ويحللون السلبيات ، ويلتحمون مع أشقائهم فى الأقطار العربية ، نابذين الفرقة فى وجه خطة محكمة لئيمة تريد أن تجتثهم من الجذور ومن ثم ظل بناء المسرحية مرتبطا بتطور الأحداث التاريخية ، يهتم بالحدث اهتماما واضحا دون أن يرصد تطوره فى شخصية أو شخصيات نامية ، أو مواكبة لفترة طويلة من الأحداث التاريخية ؛ إذ كان بإمكانه أن يقيم الحبكة على شخصيات عربية وأخرى يهودية أو إنجليزية ، ليحقق نموا دراميا للأحداث ، يلتحم مع هذه الشخصيات ، ويؤثر فيها ويتأثر بها . ولو أن الكاتب عمق بعض الصور الحية التى التقطها لأبناء الريف من جهة ، والسماسرة والغانيات اليهوديات والباعة من جهة أخرى ، لربحت المسرحية عمقا دراميا مؤثرا . وأما مسرحية «مصرع كليب» لمحيى الدين الصفدى فتستق أحداثها من «حرب البسوس» أى من تاريخ أيام العرب . ولعلها محاولة أنضج من سابقتها ، مع أنها تلتزم الوقائع التاريخية إلى حد كبير . وقد أثبت المؤلف فى مقدمة المسرحية المادة التاريخية ، مشيرا إلى المصادر التى استقى منها هذه المادة وهى : الأغانى والعقد الفريد وابن الأثير وخزانة الأدب وأيام العرب .

تبدأ الرواية بمشهد ترى فيه جليلة وهى تمشط شعر زوجها كليب فى خيمته ، إذ نرى إلى كليب وهو يفتخر باذرا البذرة الأولى فى حياة المسرحية وحركتها . فكليب يتعجل «جليلة» ، وجليلة تشعر أنه جاوز الحد وبعث فى نفسها الضيق ، ولعلها شعرت أنه يهينها . وينتهى هذا الموقف الذى أوشك أن يتطور إلى خصام حاد ، إلى الهدوء الظاهرى ؛ فقد تظاهر كليب بالرضاء ، وراح الحديث يتخذ بعدًا رمزيا ، وبخاصة فى كلام جليلة التى لم تتقبل استفزازه إياها بارتياح ، إذ تقول (ص ٢٤) ، فى تلميح إلى موقفه من قومه :

«وكم فى البرية من بائسين
تحكم فى أمرهم من ظلم»

وتقع حادثة جديدة تؤدى إلى الحدث الرئيسى الذى قامت عليه حبكة المسرحية ، إذ رأى كليب بين إبله ناقة غريبة ، فأمر عبده بأن يرميها بسهم فى ضرعها بعد أن عرف أنها ناقة البسوس جارة جساس . ولم يمنع انفعال جليلة كليباً من إنفاذ أمره ، على الرغم من استحلافها إياه ألا يفعل ، مسوغة الحادثة بأنها غير مقصود . ولعل جليلة تنبأت بما سيأتى فى نصيحتها زوجها ألا يفعل ، ورأت بخيالها ماسينشأ من أحقاد موجعة ، على الرغم من استخفاف كليب بتصوراتها . وكان من الممكن أن يمر الحادث دون مضاعفات خطيرة ، ولعل هذا كان موقف مرة والدجاس ، لولا أن البسوس ظهرت صائحة نائحة أمام خيمة جساس ، تنشد شعراً تقول فيه : (ص ٢١)

«نزلت فى حيكم ياذل جارتكم
أصابها الضيم فى عرض وفى نشب»

وهنا تبلغ الأزمة ذروتها فى نفس جساس فيقرر قتل كليب . وكان هذا هو هدف البسوس التى قابلت فخر جساس قائلة (ص ٢٣) : «جزاك ربك ياجساس إحسانا» .

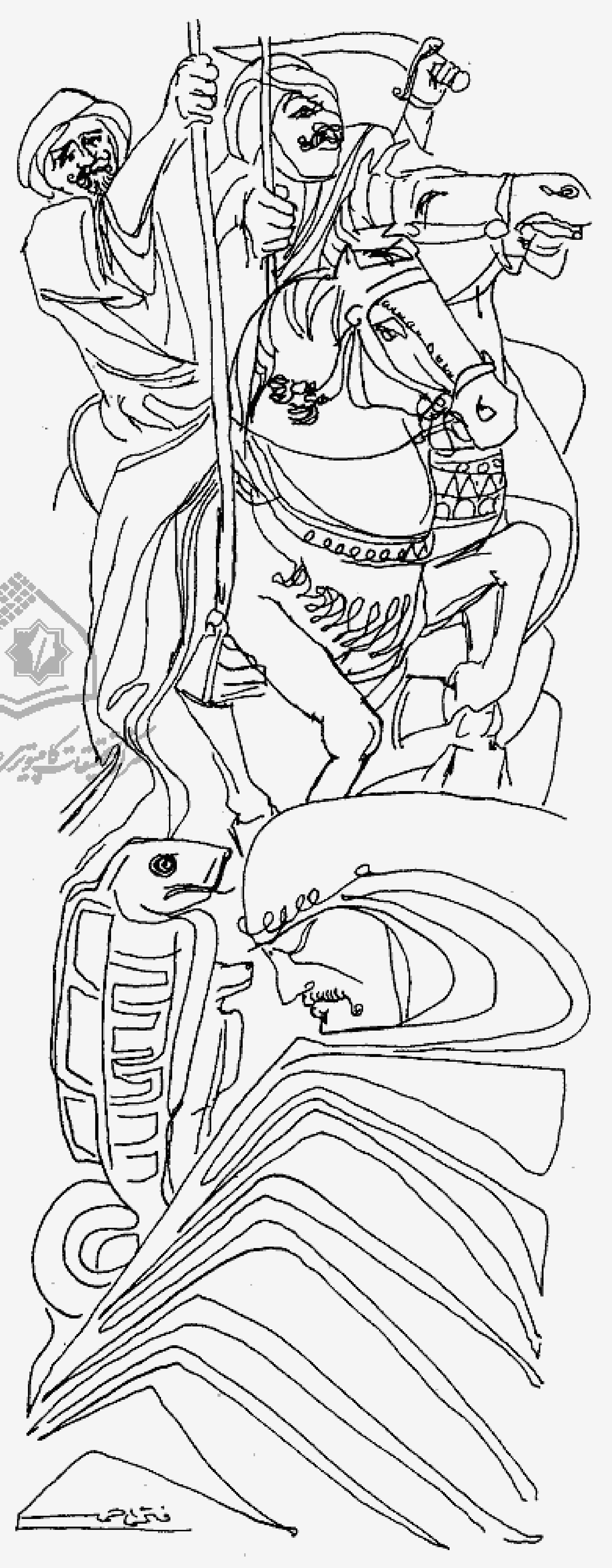
ولم تكن هذه الحادثة هى أولى الحوادث التى حقنت النفوس بالحقد ، بل كانت الشرارة فى سلسلة من الإهانات ، أشعلت الحقد ليحرق الأخضر واليابس فى حياة حيين مؤتلفين ، نتيجة استبداد طاغية متأله . غير أن عقلاء «بكر» : مرة والحارث بن عباد وهمام بن مرة ، وقفوا ضد إثارة العداوة ، ودعوا إلى تحكيم العقل ، ولكن جساسا يمضى فى طريق الشر ، تؤازره فى ذلك البسوس ، وتدفعه إلى ذلك دفعا ، فيبدأ فى حوك المؤامرة ، فينتدب لمعاونته ابن عمه عمرا الفاتك الشجاع ، الذى كان يشاركه موقفه من كليب .

ثم حدث مادفع بالمؤامرة قدما ؛ إذ أخبر الرعاة جساسا أن كليبا منعهم الماء ، وأن الإبل يقتلها الظمأ ، فأثار ذلك حفيظته ، وجعله يمضى فى تحقيق عزمه . ويتوسل المؤلف بالأحلام فى بناء أحداث مسرحيته ؛ إذ نرى كليبا فى المنظر الثالث من الفصل الأول يهب من نومه مذعورا ، ذاهلا ، يلتفت يمنة ويسرة ، مشيرا بيده إلى جهات مختلفة من الخيمة . (ص ٤٥) وهو يشرح لجليلة ماألم به فى حلمه كالوحوش التى تنهشه ، والأفاعِىَ التى تلدغه .. الخ ، ويحدثها عن

الكابوس الذى جثم على صدره فإذا هو يحكى عن أشياء تشير إلى مستقبل الأحداث.وقد وفق الكاتب فى نقل حالته المأزومة فى حديثه عن نفسه (ص ٤٧) ، فحمل الشعر طاقات درامية موفقة . وقد حاولت جليلة أن تفسر له أحلامه ، مهونة الأمر عليه ، بأنها لاتعدو أن تكون من أثر الطعام . غير أن كليبا يصر على أن للحلم تفسيراً آخر (ص ٤٩) . ومع أن العراف كان إلى جانب كليب فى التفسير فإن كليبا رفض الانصياع لنصيحته ، واحتقر شأن بكر فى نجعتها ، وقال لجليلة (ص ٥٥) : سوف أجلوهم عن الماء بحد المرهفات . وعلى غدير الذنائب ، يلتقى جساس وكليب ، وينفذ جساس المؤامرة بمعاونة عمرو ، ويقتلان كليبا ، فيما ترقبهما البسوس . وقد وفق الكاتب هنا فى إبراز الخلجات الإنسانية ، وتعمق شخصية كليب ، فحلل مشاعره تجاه النهاية ، وعرض لموقف جساس ، ثم طلب كليب شربة ماء ، وطلب دفن جسده حتى لا يكون نهبا للوحوش والجوارح ، وأخبره أن الجليلة حامل فلا يؤذها . وهذه كلها خواطر سريعة تدور فى ذهن إنسان ، يتكثف الزمان بأبعاده ، أمام عينيه . وقد وفق أيضا فى تحليل موقف عمرو وتراوحه بين الشفقة وإرادة القتل .

وتتطور الأحداث حسب الرواية التاريخية فيدفن جساس وعمرو كليبا ، وينطلق جساس إلى أهله فيثور «مرة» ثورة عنيفة ، ويقرعه أشد التقريع ، وينتهى جساس إلى أن يهيم على وجهه ، فى حين يجلو آل مرة عن الحى إلى النهى ، فيما يرسل «مرة» فرسه إلى ولده همام الذى كان ينادم «المهلهل» أخا كليب . ويعتزل الحرب الحارث بن عباد فيعذره مرة فى فعلته .

ويبدو أنه لا قيمة تذكر لفصل «القيافة» فى بناء المسرحية الدرامى ، فهو شرح لفعل يعرفه القارئ من قبل ، فيما يستمر المؤلف فى اعتماده التنبوء فى رسم أحداثه ، على نحو مانرى فى المشهد الأول من الفصل الثالث ، إذ يبدو «المهلهل وهمام فى روض بالقرب من منازل تغلب يعاقران الخمر ، ومعهما جاريتان هما دعد ورباب (ص ٨٧) ففى حين يفتخر المهلهل بنفسه ، نرى هماما ساخرا ، على نحو يزيد من انفعال المهلهل وكأنه يستقرئ الغيب (ص ٩٢) . وقد اعتمد المؤلف الرواية التاريخية فيما روته جارية مرة من أن جساسا قتل كليبا . وهذا ماأوقعه فى التناقض ، فكيف نفهم صورة المهلهل الثمل وهو يتحدث عن الغد المنتظر؟ فلو أنه أدرك اللعبة حسب ماتوحى به الأحداث لتغير سلوكه ولبطش بهمام . أما أن يعى مايخبئه الغد ولايعى حقيقة الأمر فى آن معا فذلك غير مسوغ . وتستمر الأحداث فى سياقها التاريخى ، فتعرض لموقف هند أخت كليب من الجليلة ، وموقف المهلهل أيضا ، ثم عزم المهلهل على القتال حتى يفنى بكرا عن آخرها ، ويضمن المؤلف أبياتا للمهلهل نفسه فى عزمه على إبادة سراة بكر . (ص ١٢)



وتتفق تغلب على الإعذار إلى بكر بشروط قاسية فلا تقبل بكر ، فيستعر القتال ثلاثين سنة ، يقتل فيها من بكر كثيرون . وأخيرا ينال التغلبيون من جساس فلا يهدأ للمهلهل بال ، ويقتل بجير بن الحارث بن عباد الذى كان قد اعتزل الحرب ، ولايرضى بالصلح حتى يقوم ضده الحارث ويأسره دون أن يعرفه ، ويطلقه بحيلة بعد أن يجز ناصيته

ولايكف عن عداوته ، فينطلق بأهله إلى اليمن ، فيا يسود السلام بين تغلب بقيادة الهجرس بن كليب وجليلة ، وبكر بقيادة مرة ، وتشيع المودة بعد الخصام . ولعل من يتأمل نهاية المسرحية يلحظ خفوت الحركة وضعفها ، لتقيد المسرحية المطلق بالأحداث التاريخية . ولعل ضعف التشخيص أدى إلى طغيان الحدث التاريخي وفتور الحركة المسرحية .

أما مسرحية « امرؤ القيس بن حجر » فتقوم حبكتها على حادثة مقتل حجر ملك كندة ، ومطالبة ابنه امرئ القيس بثأره بين قبائل العرب ، ثم طلبه النصرة من إمبراطور الروم فى أنقرة ، حيث لقى حتفه فى أثناء عودته بسم تفشى فى جسده إثر لبسه حلة أهداها إياه الإمبراطور ، لما شاع فى القصر من حب بين امرئ القيس والأميرة « سافو » .

وتبدأ المسرحية بالكشف عن حياة الشاعر اللاهية بين شرب الخمر ونقر الدفوف ولقاء الحسان وقول الشعر ، حتى إذا بلغه خبر مقتل والده حجر ، أقسم على الثأر وترك ماسواه ، تدفعه إليه أخته هند الباكية الحزينة . ويحاول بنو أسد أن يعقدوا صلحا مع امرئ القيس ، مقرين بسوء فعلتهم الشنعاء ولكنه يطلب الثأر ويرفض أن يصالح أعداءه حتى تروى السيوف دما . وقد راح يستعين فى ذلك بعدد من الأعوان من قبائل شتى ، لكنهم خذلوه فيا بعد وعادوا ، فنهد إلى السموءل ليودع لديه دروع حجر ، وانطلق إلى قيصر الروم مع رفيقين هما عمرو بن قيئة تصحبه ابنته ، وصخر بن العملس . وفى الطريق يفقد عمرو بن قيئة ، لتظل أحزان ابنته الصبية تلاحقه . وفى بلاط الإمبراطور يلقى امرؤ القيس ترحيبا شديدا ، إذ يستقبله الإمبراطور ورجالاته ، ويعدونه بالعون ، وتقام على شرفه الولائم والحفلات ، ثم يستضيفه الإمبراطور فى قصره فتتاح له فرصة لقاء ابنة الإمبراطور « سافو » فى الحديقة ثم فى جناحها فى القصر ، حيث يتبادلان عبارات الغرام ، ولم تمنع الرشوة التى اشترت الأميرة بها سكوت الخدم وغير الخدم من أن تبلغ الوشاية اللئيمة مسمع الإمبراطور ، فيقيم حفلة يحضرها الرسميون والقادة ، يخلع فيها الإمبراطور حلة على الأمير ، كانت مسمومة ، فملأت جسده قروحا ، ولم تجده براعة الطبيب الغسانى شيئا ، فارتحل مع أصحابه يتحامل على آلامه المبرحة ، حتى إذا بلغ ضريحا لفتاة عاشقة ماتت غريبة ، استشعر دنو الأجل ، وكانت نهايته المحتومة ، دون أن يحقق ماندب نفسه له ، وظل الثأر فى نفسه مشتعلا لم ينطفىء له لهيب . ولعل المؤلف قد وفق فى المرمى البعيد الذى اختفى وراء المسرحية وهو أن معاداة المنذر وكسرى لاتنسجم وصداقة إمبراطور الروم (ص ٥١) ومع ذلك فهو يلتمس العون من إمبراطور الروم ساجدا فلا يجد إلا الغدر ــ كما يقول الطبيب الغسانى (ص ٩٧) .

وقد حفلت المسرحية بالمآسى ، وربما أفادت من التراث الشعبى فى بعض الصور ــ وخاصة فى الإغماء على نحو ماحدث مع ابنة عمرو بن قيئة .

الشخصيات :

إذا كانت تلك المسرحيات قد اهتمت بعرض القضايا التاريخية التى تخدم الواقع الراهن فإنها اهتمت بالأفكار والأحداث معا . وهذا الاهتمام لابد أن ينعكس على الشخصيات بصورة مختلفة . وإذ كانت الشخصيات قد ارتبطت بالأفكار من جهة ، وبالأحداث من جهة أخرى ، فإن هذا الارتباط لم يعطها قدرة على الحياة والتلقائية والنمو فالذى يتأمل المسرحيات التى اتخذت من التاريخ موضوعا لها يلحظ أنها قيدت الشخصيات بالروايات التاريخية المدونة فى كتب الأدب والتاريخ ، على نحو ما نرى فى شخصية « النعمان بن المنذر » التى تخضع تطورها للروايات التاريخية[٤٩] . فقد ظلت الشخصيات فى « وفود النعمان على كسرى أنو شروان » كما هى ، تتأثر بالأحداث ، ولاتستجيب لها ، أسيرة للمواقف الثابتة التى ألزمها إياها المؤلف ، فإذا ما بدت بادرة لوضوح قدر من التغير أو المعاودة ، ماتلبث أن تختفى سريعا ، على نحو مارأينا فى مخالفة إحدى شخصيات الوفد ما أجمع عليه ، ثم عدولها عن ذلك ، وفى عدم استغلال الخلاف بين عدى بن مرينا وزوج ابنته الشاعر المنخل .

ولم يحاول نجيب نصار فى مسرحية « ذمة العرب » أن يتعمق شخصية النعمان ، وأن يولى علاقته بعدى بن زيد عنايته ، وبخاصة مساعدته فى أن يوليه كسرى أمر العراق ، وأن يجعل من هذه المساعدة عقدة تلح عليه ، حتى إذا توافرت الأسباب التى تتصل بها ، من إحساس بالزهو من قبل عدى ، أو أقوال تصدر عنه فى تحقير شأن النعمان وبيان أياديه عليه ، كان بطش النعمان به له مسوغ نفسى ، بل إن الرواية التاريخية ــ نفسها ــ تحمل بذور هذه العقدة . غير أن شخصية النعمان ــ كما رسمها نجيب نصار ــ تخدع بحيلة من عدى بن أوس . وتتضافر الظروف على إطالة أمد الخدعة حتى تنتهى حياة عدى ، لتتكشف خيوطها من جديد . فلا صراع فى النفس ، ولاتطور فى الموقف ، بل تظل الشخصية ثابتة والأحداث هى التى تختلف عليها فتستجيب الشخصية لها ، دون أن تؤثر فيها تأثيرا فعالا .

ولعل بناء المسرحية ــ بصورة خاصة ــ يتطلب شخصيات نامية متطورة ، تتيح للصراع أن يشتد وللمواقف أن تتناقض ، لتظل الحركة متنامية من داخل الشخصيات ، لا من خلال الأحداث المشوقة فحسب .

وقد اهتمت مسرحية نجيب نصار الأخرى « شمم العرب » بالمواقف ، وجعلت الأحداث تبعا لها ، وسلبت الشخصيات القدرة على التصرف بعيدا عن دائرة القيم العربية المتوارثة ، فربطت الصراع الخارجى فى نفوس الشخصيات بما ينشأ عن هذه القيم من ردود أفعال ، فضلا عن إحكام المؤلف الطوق حولها ، فهى تسعى فى النهاية ــ وربما مرغمة ــ إلى الصلح ولم الشمل عن طريق زواج جمع بين الفريقين الخصمين ، وختم سلسلة دامية من الثارات والنزاعات .

وقد ظل الاهتمام بالمواقف يقود الأحداث والشخصيات فى ثنائيتها الاستقطابية ، بتناقضاتها وتباين أفعالها ، محكومة بالمواقف . والمواقف الخيرة هى التى تقود الشخصيات الخيرة إلى نهايتها السيئة . وهذا مافعله نصرى الجوزى فى « ذكاء القاضى » و« العدل أساس الملك » .

وأما مسرحيتا «سجين القصر» لجميل البحرى ، و«جزاء الفضيلة» لحنة شاهين . فلم تقفا عند الهدف أو المغزى الأخلاقى ، بل ربطتا الشخصيات بالأحداث البوليسية والمخاطرات والمغامرات والصدف والمفاجآت ، لتنتهى نهاية أقرب ماتكون إلى نهايات «الرومانس» وقصص التراث الشعبى . وعلى الرغم من وجود تحول فى مجرى حياة بعض الشخصيات . مثل رودلفو وأنطونيو فى مسرحية «سجين القصر» ، فإن هذا التحول لم يكن عميقا . بل كان نتيجة موقف أخلاق . وقد ظلت مسرحية «جزاء الفضيلة» تصدر عن نظرة أخلاقية على نحو مايدل العنوان ذاته .

وإذا كانت المآسى قد تكالبت على الكونتسة فإنها لم تفقد إيمانها بالله وبالناس . فظلت ــ وهى فى ذروة أزمتها ــ تتفقد المحرومين ، وتغيث المرضى والمحتاجين ، وتزور المساكين ، ولم تخف المؤلفة غرضها من ذلك ، إذ كانت تعلق على مواقف الشخصيات تعليقا مباشرا .

وأما الشخصيات فى المسرحيات الشعرية فقد اختلفت تبعا لبناء المسرحيات ذاتها ، إذ غلب على مسرحية «وطن الشهيد» لبرهان العبوشى الاهتمام بالأحداث التاريخية ، وهذا ماجعله يبسط أحداثه على فترة تاريخية تجاوز ثلاثين عاما ، تتعاقب فيها شخصيات مختلفة ، دون أن يهتم الكاتب برسم شخصيات تمتد زمنيا ، كأن تعيش الشخصية فى حقب مختلفة ، ودون أن يجعل الشخصيات تتعاقب فى أجيال تحمل سمات تاريخية وخصائص اجتماعية تميزها ، وتحدد قسماتها ، وتطور وعيها السياسى والفكرى . لقد ركز على المشكلة الكبرى وعالجها من حيث هى أحداث ووقائع ، ونظمها فى نسق الموقف أو الرأى . وعلى الرغم من ظهور بعض اللمحات الذكية فى تصوير الشخصيات اليهودية أو المتعاونة مع اليهود ــ وهى تقدم ملامح واقعية دقيقة ــ فإن هذه اللمحات لم تأت ــ كما يبدو ــ فى إطار خطة مطردة . وقد كان بوسع محمد حسن علاء الدين فى مسرحيته (امرؤ القيس بن حجر) أن يستغل الأحداث التاريخية فى رسم شخصية امرئ القيس رسما فنيا رائعا . غير أن اهتمامه بالأحداث جعله يركز على سرد الأشعار ، وعلى سرد الوقائع ، دون أن يثير صراعا فى نفسه . وقد كان من الممكن أن يستغل موقف أسد من الصلح أو تنكر حلفائه له ، فيقف حائرا بين ثأره وواجبه ، وموقفه الصعب وخذلانه من جهة أخرى ، فضلا عن إمكانية استغلال موقف القيصر وغدره ليجد وشيجة تصل بين كسرى وقيصر ، ومع ذلك فقد بدت صورة امرئ القيس فى أذهاننا على قدر من الوضوح . ولعل محيى الدين الصفدى فى «مصرع كليب» قد استطاع أن يخطو خطوة أفضل فى تصوير الشخصيات ، فقدم لنا «كليبا» فى صورة الجبار الطاغية ، حتى أوغر صدورنا عليه ، وقدمه فى مشهد قتله إنسانا عاديا ، يفكر فى طفله القادم ، وفى زوجته ، بل فى جثته التى يخشى عليها أن تظل نهبا للجوارح والسباع فى العراء وهو يستدر العطف عليه حين يطلب شربة الماء ، وحين يعتب على جساس الذى قتله بناب من الإبل ، وتتبدى محاولة لمس البعد الإنسانى فى الشخصية فى مواقف عمروابن عم جساس ، عندما أشفق على كليب ، وهم بأن يسقيه الماء ، وتبدو كذلك فى مواقف مرة وجليلة والحارث بن عباد ، بل فى تصوير المهلهل الذى بدا متعطشا إلى الدم . لاتروى ظمأه دماء مئات القتلى فى حرب استمرت قرابة أربعين عاما . وإذا كانت الأحداث التاريخية ــ وهى فى حرب البسوس ذات طابع درامى واضح ــ[٥٠] قد ساعدت على وضوح عنصر التشخيص ، فإن المؤلف قد نجح فى أن يهب شخصياته الحيوية والحركة ، وأن يولد فيها قدرا من الصراع .

اللغة والحوار :

وإذا كان بناء المسرحية يعتمد على الحوار اعتمادا كليا ، فإنه يقع على عاتق اللغة مهمة أصعب منها فى القصة والرواية ، لأن لغة الحوار ينبغى أن تحمل طاقات فكرية وفنية تيسر سبل التكامل بين عناصر البناء المسرحى جميعا ، لتتيح للصراع أن ينمو وأن تتلاحق موجاته من خلال كثافة اللغة ودراميتها . فاللغة فى المسرحية ــ على هذا النحو ــ ليست معزولة عن جوهر البناء ، وليست قوالب تتجلى فيها براعة الصور ، ومتانة الأسلوب ، وجمال الوصف ، وروعة التعبير ، بل هى مادة العمل الأصلية التى تتخلل ذراته وتتفاعل مع عناصره جميعا ، وتؤثر فيها سلبا أو إيجابا . لذا فإن من واجب الكاتب المسرحى فى المقام الأول أن يدرك خطر اللغة إدراكه لخطر الحوار ذاته .

ولعل الكتاب قد تباينوا ــ فى هذه الفترة ــ فى طريقة توظيفهم للغة فى أعمالهم ، غير أنهم جميعا لم يصلوا إلى التصور الفنى المطلوب تجاه دور اللغة فى الحوار بوجه خاص ، وفى عناصر المسرحية بوجه عام . وربما تصلح مسرحية «وفود النعمان على كسرى أنو شروان» مثلا على ضعف دور اللغة فى بناء المسرحية ، وعلى عدم وضوح التصور الفنى لهذا الدور ، إذ ينظر الكاتب إلى المشكلة من جانب الشكل اللغوى ، ولذا فإنه اجتهد فى رصف العبارات الفخمة ، والألفاظ البدوية ، والجمل المسجوعة ، والخطب البليغة ، دون أن ترتبط بحركة الصراع أو بعناصر البناء العام ، على نحو مانرى فى قول حاجب بن زرارة ، (ص ٣٧) وفى قول عمرو بن معد يكرب . (ص ٣٨) .

ولما كانت المسرحية لم تحتفل بتصوير الشخصيات تصويرا يميزها ويحللها ويستبطنها فإنها لم تول الحوار العناية التى يستحقها . فظل يقوم بوظيفة الراوى الذى يسرد الأحداث ، بل إنه أحيانا وقف دون هذه الوظيفة ، لجموده عند إظهار ذلاقة اللسان وبيان الموقف ، الذى لم يشكل فى النهاية موقفا خاصا يميز صاحبه عن الشخصيات الأخرى ، فهو موقف عام يمثل رأى الشخصيات بعامة ، بل إنه موقف المؤلف الذى يقسر عليه الشخصيات جميعا .

ولم تتميز لغة الحوار عند نجيب نصار بما يجعلها تؤدى دورا أفضل منه عند دروزة ، ويرجع ذلك إلى طبيعة التصور الفنى ، إذ إن الهدف أو الفكرة العامة هما القضية التى يسعى إلى توصيلها إلى الناس ، ظانا أن الإطار الخارجى الفضفاض كاف لتقديمها فى شكل فنى مناسب .

غير أن نجيب نصار استخدم لغة تقترب من لغة الكتابة فى أوائل هذا القرن ، تترجم عما يريده الكاتب ، وتصل إلى أفهام القراء فى يسر ، على نحو مانرى فى حديث عدى بن زيد إلى الجلاد قبل موته فى مسرحية «فى ذمة العرب» . ولعل نجيب نصار يدرك أحيانا متى تستخدم العبارات

التى تناسب الشخصيات ، مثلما نرى فى حديث خزنة أم عرسان إليه عندما قعد عن الكر ، وهى المرأة البدوية الموتورة التى تعيش حياة الغزو والقتال ؛ وكما فى قول ابن عياش محذرا مبارك : «أبقوا خيولكم ياعبد الرحمن مسرجة ، وبعد ما ترزقونها مما تيسر ضعوا أعنتها فى رءوسها» . (ص ٥)

ونلاحظ قدرة الحوار أحيانا على تصوير معاناة الشخصية ، غير أنها تظل معاناة جزئية ، تصطدم بالموقف الذى يقود الشخصية ويرغمها على أن تتبنى ما يمليه عليها مثلما نرى فى حديث الشريف إلى نفسه عن ألفة الفتاتين وعن ضرر العداوة : «لاريب أن الأرض التى شربت تلك الدماء تلعنى إنها لفكرة مخيفة (ص ١٩) .

ولما كانت الشخصيات لاتحيا وفق منطقها الخاص فقد بدا الحوار أسير الموقف العام ، يلقنه الكاتب شخصياته ويفرضه عليها ، وينطقها بما لا تستوعبه ومالاينسجم مع ثقافتها ومزاجها ، على نحو ما نرى فى مناجاة ابن عياش نفسه ، متفكرًا فى العداوات وآثارها المدمرة (ص ٣٦) ، وفى فرض المؤلف منطقه الخاص على لسان «خزنة» البدوية حين تتحدث عن المتمدنين وأحوالهم وسياستهم واقتصادهم ، بل تتحدث عن الفوارق الطبقية أيضا . (ص ٢٤) أما نصرى الجوزى فقد اختار مسرحياته من التراث ، ولكنه جعل لغة الشخصيات بسيطة بعيدة عن الغريب وإن كانت توحى بأجواء التاريخ القديم .

وفى مسرحية «جزاء الفضيلة» محاولة لاختيار لغة تتفق وطبيعة الشخصيات ، وتتسق مع لغة الكتابة المعاصرة ، غير أنها لم تتنوع ؛ لأن مستويات اللغة إنما تتحدد بمستويات الشخصيات . وإذا كانت الشخصيات محكومة بفكرة المؤلفة ، فقد بقيت اللغة فى مستوى واحد لاتتعداه . وقد كان من الواضح أن لغة المؤلفة التى تمتح أحيانا من جزالة التراث على نحو ما نرى فى رد الكونت دى باسكال على زوجته الكونتسة «أوجنى» ، إذ يقول : «فخيولنا تتحمس معنا وتنهب الأرض . تطوى الصدور على الأعجاز إلى حيث صوت القتال . فلا تثبطى عزيمتى ياأوجنى ، بل يجب أن تدفعينى للدفاع عن أوطانى المحبوبة وإخوانى» . (ص ٨) وقد حاولت المؤلفة ـ مثل غيرها من الكتاب ـ أن تجعل الشخصيات تنطق شعرا ، فالكونتسة الفرنسية تنطق شعرا تنحدر ألفاظه من لغة التراث . (ص ١٢) أما جميل البحرى فقد استخدم فى الحوار لغة تناسب الشخصيات ، لكنها لم تحقق وظيفتها الفنية ، وظلت فائدتها محصورة فى تقويم أحداث جديدة ، غير أن البحرى نادرًاما لجأ إلى استخدام لغة التراث ، على نحو ما نرى فى قول أنطونيو : «فذاك الجاسوس اللعين الذى نفث السم ، وبلغك عنى تبليغ سوء ، لهو كاذب خداع ، لا تعره أذنا مصغية ، وانبذه عنك نبذ النواة» (ص ٣٩) .

وإذا كانت لغة المسرحية الشعرية تختلف عن لغة المسرحية النثرية فإن المسرحيات الشعرية لم تحقق هذه الوظيفة بصورة مقبولة ؛ إذ بدا حوار الشخصيات أقرب إلى مقطوعات غنائية ، لاتكاد ترتبط أبيات المقطوعة من جهة ، ولا المقطوعات فيما بينها من جهة أخرى ، ارتباطا دراميا ، يحرك الحدث من الداخل ، وينمى الصراع ، واقتصر همها على نقل عواطف الشخصيات ، وربما عواطف الشاعر المسرحى نفسه . غير أن بعض المسرحيات نجحت فى تصوير جانب من حياة بعض الشخصيات بلغة مناسبة ، تتفاوت فى دلالاتها وفى إيحاءاتها ، على نحو ما نرى فى مسرحية برهان الدين العبوشى «وطن الشهيد» ، فى المنظر الذى يعالج موقف السماسرة وباعة الأرض . واحتيال اليهود فى تحقيق مطامعهم بأية وسيلة . مثل استخدام النساء والإغراء والتزوير وغير ذلك . ولعل محيى الدين الصفدى فى مسرحيته «مصرع كليب» كان أقدر على توظيف اللغة الشعرية فى تفجير طاقات درامية فى بعض المواقف . ولعل الحكاية التاريخية بما تحمله من إمكانيات درامية . قد ساعدت المؤلف فى أن يوفق فى أكثر من مستوى . ولعل ما يحمد للكاتب أنه لم يستسلم للغة التراث استسلاما يحرمه من الإفادة من قيم المسرحية الدرامية ؛ فقدم مسرحيته بلغة واضحة متينة ، توحى بجو الحياة الجاهلية ، ولكنها تمتلك لغتها الخاصة . على نحو ما نرى فى قول سعد ، أحد عبيد كليب (ص ٢٤) .

ومع أن حكاية «حجر» ملك كندة تمتلك طاقات درامية جيدة ، فإن محمد حسن علاء الدين فى مسرحيته «امرؤ القيس بن حجر» لم يحاول أن يفيد من الطاقات الدرامية ويستغلها فى إبراز الصراع فى نفسية هذا الشاعر الذى تحولت حياته من العبث واللهو ، إلى البحث الجاد عن وسيلة للثأر ، واسترداد الملك المفقود ، عبر سلسلة من المآسى والنهايات الحزينة . وواكب عدم استغلال الشاعر الطاقات الدرامية ، لجوءه أحيانا إلى استخدام اللغة الشعرية التراثية دون داع فنى على نحو جعل الحركة فاترة ، وحجب ملامح الحدث والشخصية عن مشاعر القارئ وذهنه . ولعل محاولة استلهام الجو التاريخى للغة قد أفسدت على الشاعر الاهتمام بالأبعاد الدرامية التى تقتضى استخدام لغة بعيدة عن الغريب ، يمكنها حمل طاقات درامية ، تنبثق من تفاعل الشاعر مع حركة الأحداث وأزمة الشخصيات . وعلى الرغم من هذه الملاحظات فإن الشاعر قد وفق فى تقديم أنساق لغوية أفادت فى إيجاد بعض ملامح درامية موفقة ، على نحو ما نجد فى المنظر السادس . (ص ١٠٨)

وتظل هذه المحاولات الرائدة الجادة علامات مضيئة فى طريق الفن المسرحى ، تتيح لكتاب المسرح فيما بعد أن يضيفوا إلى هذه الخطوات الأولى إضافات جوهرية فى الشكل والمضمون .

• هوامش

(١) انظر مثلا د . محمد يوسف نجم : المسرحية فى الأدب العربى الحديث ١٨٤٧ ـ ١٩١٤ ط ٣ دار الثقافة بيروت ١٩٨٠ حيث تناول فى هذا الكتاب المسرح العربى فى كل من لبنان وسورية ومصر .

(٢) انظر دراسة سعد الدين حسن دغمان : الأصول التاريخية لنشأة الدراما فى الأدب العربى جامعة بيروت العربية . بيروت ١٩٧٣ ودراسة د . فائق مصطفى أحمد : أثر التراث الشعبى فى الأدب المسرحى النثرى فى مصر . وزارة الثقافة والإعلام . بغداد ١٩٨٠ .

(٣) انظر مسرح الاحتلال فى فلسطين ص ١١٣ : رسالة لاستكمال درجة الماجستير من قسم اللغة العربية بالجامعة الأردنية . إعداد ياسر إبراهيم الملاح ١٩٧٦ .

(٤) من اطلاعى على برنامج مصلحة الإذاعة الفلسطينية على نحو ماهو مثبت فى مجلة «المنتدى» المقدسية . وفى الصحف الفلسطينية . مثل جريدة «فلسطين» . وجريدة «الجهاد» . لاحظت أن ثمة ظاهرات ثابتة فى البرنامج . منها الرواية والقصة . «تذاع فى الساعة الثالثة والدقيقة الأربعين رواية تمثيلية .»

(٥) د . عبد الرحمن ياغى : حياة الأدب الفلسطينى الحديث من أول النهضة ..... حتى النكبة ، ص ٦ ، ١٠ منشورات المكتب التجارى للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ١٩٦٨ .

(٦) المرجع السابق ص ١٠٣ ومابعدها .

(٧) مسرح الاحتلال فى فلسطين ص ١٠٠ ـ ١١٣ (١٨٥٠ ـ ١٩٤٨)

(٨) انظر نصرى الجوزى : المسرح الفلسطينى ١٩٢٨ ـ ١٩٤٨ ، مجلة الأقلام العراقية ص ١٢٤ ـ ١٣٠ عدد ٦ آذار ١٩٨٠ .

(٩) انظر حياة الأدب الفلسطينى الحديث ، ص ٤٣٧ ، ٤٣٨ وانظر مسرح الاحتلال فى فلسطين ، ص ١٠٠ ـ ١٠١ .

(١٠) المرجع السابق ص ٤٣٨

(١١ ، ١٢) : ذكر جميل الجوزى فى مقدمة ترجمة «الزوجة الخرساء وتمثيليات أخرى» تحت عنوان «نهضة التمثيل فى فلسطين» ص ٩ ـ ١٨ طرفا من فضل هذه الفرق على حركة التمثيل .

(١٣) المرجع السابق يقول ص ١٦ «وفى عام ١٩٤٤ كان فى مدينة القدس وحدها فرق تمثيلية تربو على العشرين . أذكر منها ....) ويذكر فى ص ١٥ من هذا المرجع : «وفى عام ١٩٤٢ تأسست نقابة الممثلين العربية من الفرق التالية ....»

(١٤) انظر صورة عن التعريب بعامة فى «دراسات فى المسرح والسينما عند العرب» ، ص ١١٧ تأليف يعقوب لنداو ، ترجمة أحمد المغازى ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٧٢

(١٥) المرجع السابق ص ١١٩ «انظر صورة عن تأثر مارون النقاش فى «البخيل» و«أبو الحسن المغفل» .

(١٦) انظر مقالة

Matti Moosa,Naqash And the Rise of the Native Arab Theatre in Syria, International Journal of Middle East Studies, p. 108 - 117 no 4. 1973.

ويمكن مقارنتها بما ورد فى «المسرحية فى الأدب العربى» ٣٦٦ ـ ٢٧٠ ، ٤١٦ ، ٤٢٢ .

(١٧) انظر أثر التراث الشعبى فى الأدب المسرحى النثرى فى مصر .

(١٨) المسرحية فى الأدب العربى الحديث ، ص ٨٥ ، وانظر كذلك :

Matti Moosa - op. cit., p. 433

(١٩) يبدو أن ظروف فلسطين بين الحكم العثمانى وتسلل الأطماع الصهيونية ، ثم الاستعمار البريطانى المباشر ووعد بلفور بانشاء وطن قومى فى فلسطين ، أحدثت وضعا خاصا جعل الكتاب يتوسلون بالإطار المسرحى من أجل خلق وعى وطنى عام .

(٢٠) محمد عزة دروزة : «وفود النعمان على كسرى أنو شروان» (المقدمة) ، مطبعة صبرا ، بيروت ١٩١٢ .

(٢١) المصدر السابق (المقدمة) .

(٢٢) فى لقاء مع الكاتب فى دمشق فى ٢ / ١ / ١٩٨٠ ، حدثنى أنها فقدت وأنه يحتفظ بالمسرحية السابقة «وفود النعمان على كسرى أنو شروان» فقط .

(٢٣) يذكر الدكتور عدنان أبو غزالة أن عنوانها «الملاك والسمسار» . وقد أخطأ فى ترجمته .

(٢٤) نجيب نصار : «فى ذمة العرب» ـ المطبعة الوطنية ، حيفا ١٩٢٢

(٢٥) قدم لى ملخصها فى اللقاء المشار إليه فى هامش رقم (٢٢)

(٢٦) نجيب نصار : «شمم العرب» ـ مطبعة الكرمل ، حيفا ١٩١٤

(٢٧) شمم العرب ، ص ٢

(٢٨) انظر روايات معجم المسرحيات العربية والمعربة ١٨٤٨ ـ ١٩٧٥ . يوسف أسعد داغر ص ٢١٦ ، ٢١٧ وزارة الثقافة والفنون ، بغداد ١٩٧٨ .

(٢٩) المصدر السابق ص ٢٩٢ .

(٣٠) مصرع كليب ـ يتحدث نصرى الجوزى عن جهود خليل بيدس فى «مدرسة المطران الإنكليزية» وكثيرا مارفض الموضوعات التى لا علاقة لها بالبيئة العربية الفلسطينية ، ومن الروايات والمسرحيات التى اختارها وأشرف على تمثيلها وإخراجها بين السنوات ١٩٢٤ ـ ١٩٢٨ روايتا «وفاء العرب» تأليف أنطون الجميل ، ورواية «السلطان صلاح الدين ومملكة أورشليم» لفرح أنطون (١٩١٤) . وقد تناول المؤلف فى هذه الرواية طرفا من حياة البطل العربى صلاح الدين حين كان يعد العدة لقهر الصليبيين فى الأشهر القليلة التى سبقت معركة حطين .

(٣١) محمد حسن علاء الدين : امرؤ القيس بن حجر ـ المطبعة التجارية القدس ١٩٤٦

(٣٢) برهان الدين العبوشى : وطن الشهيد ـ المطبعة الاقتصادية ، القدس ١٩٤٧

(٣٣) معجم المسرحيات العربية والمعربة ص ٣٤٤

(٣٤) جميل البحرى : سجين القصر ، ط ٢

(٣٥) حنة خورى شاهين جزاء الفضيلة ، المطبعة الأمريكية بيروت ١٩٣٠

(٣٦) جزاء الفضيلة ، ص ٤

(٣٧) يمكننا أن نلاحظ صورة للروايات التمثيلية الفكاهية فيما نشرته جريدة فلسطين فى عدد منها مثل :
«لسوكندة الهدوء والراحة» فى ٦ / ١٠ / ١٩٤٢ و«اللعب على الحبلين» فى ٣ / ٩ / ١٩٤٢ و«الطبيب والأمى» ٢٩ / ٩ / ١٩٤٢ تقدمها فرقة فريد الجوزى ، و«مستشفى المجانين» فى ٣٠ / ٩ / ١٩٤٢ و«ليلة القدر» فى ٧ / ١٠ / ١٩٤٢ ، تقدمها الفرقة القومية ، فضلا عن أعمال موسى سالم سلامة ، وخليل الخوجا ، والعم فرحان ، وغيرهم .

(٣٨) يشير د . فاتن مصطفى أحمد فى : أثر التراث الشعبى فى الأدب المسرحى النثرى فى مصر ، ص ٤٧ إلى أن «ثمانية الأندلس» مخطوطة فى متحف المسرح ١٩٢٨ ، مجهولة المؤلف وهى : «تجرى حوادثها فى الأندلس العربية ، ومحورها صراع يدور بين أميرين شقيقين ، أحدهما خير والآخر شرير ويساند هذا الشرير فى الصراع ، وزير ينافس الشقيق الخير فى حبه لإحدى الأميرات ، إذ يسعى إلى تدبير المكائد للتفريق بين العاشقين . ثم تنتهى بالنهاية السعيدة التقليدية » .

(٣٩) مجلة الكرمل ، عدد ٣٤٥ . الأول من آب ١٩١٣ .

(٤٠) كتبت جريدة الكرمل فى عددها ٣٦٦ ص ٢ فى ١٩ أيلول ١٩١٣ تحت عنوان : «مجلس إدارة الشام لايجيز تأليف فرع لجمعية تمثيلية» تعليقا نجتزىء منه : «هل خاف مجلس إدارة الشام من محاذير التمثيل والتمثيل كان العامل الأكبر على تربية أخلاق الأمم الحية على الفضائل ؟ الذين يخدمون التمثيل فى أوربا تقلدهم حكوماتهم أوسمة الشرف والألقاب ، ويحترمهم الشعب . ومجلس إدارة الشام ، قاعدة البلاد العربية يضع العراقيل فى سبيل خدمة التمثيل ! كتاب شيكسبير فى نظر الإنجليز هو فى الدرجة الثانية بعد الإنجيل ، حتى إنهم ليقولون كل شىء فى شيكسبير ، وماكتاب شيكسبير إلا مجموعة روايات أخلاقية وحماسية وأدبية وحقوقية ، تمثل كل يوم على المسارح فى سائر أقطار العالم ....»

(٤١) على نحو مانرى فى التعليق السابق «فكونوا يا قوم عقال هذه الأمة ، ودعوها فى معارج التقدم ، ولاتقفوا عثرة فى سبيل نهوضها ؛ فالأخطار تهددها من كل صوب ، والشعوب تنازعها البقاء ، فلا تمنعوا عنها الحياة» .

(٤٢) يمكننا أن نلحظ ذلك فى العناوين التالية فى جريدة الكرمل : الصهيونية فى القدس ، عدد ٣٠٣ ص ٢ كانون الثانى ١٩١٣ الأرض المدورة ، عدد ٣١٧ ص ١ ، ٢ ، ١٨ آذار ١٩١٣ الخطر الكبير ، عدد ٣٣٧ ص ٤ ، ٣٠ أيار ١٩١٣ ألمانية والصهيونية ، عدد ٣٥٠ ص ٣ ، ١٨ تموز ١٩١٣ حكومة ضمن حكومة ، عدد ٣٧٦ ص ٤ ، ٢٤ تشرين أول ١٩١٣ .

(٤٣) أنظر ذلك مثلا فى عدد ٣٢٧ ص ٣ ، ٢٢ نيسان ١٩١٣ وفى عدد ٣٣٠ ص ٢ ، ٦ أيار ١٩١٣ تحت عنوان «مآثر نهضة التمثيل الأدبى : «يعلم قراء الكرمل أن نهضة التمثيل الأدبى فى حيفا مثلت فى عكا وحيفا روايتين لمنفعة المكتبين الإعدادى والابتدائى فى عكا ، وقد جاءنا اليوم تقرير النهضة مبينا أن مدخول الروايتين بلغ ٢٣٦ ١٦ غرشا ....»

(٤٤) ورد فى جريدة الكرمل عدد ص ٢ ، ١٢ أيلول ١٩١٣ تحت عنوان «مولاى عبد الحفيظ وجمعية نهضة التمثيل الأدبى» : «جاءنا من جمعية النهضة أنها انتدبت أحد أعضائها الأدباء ، رشيد أفندى الحاج ابراهيم ، للسلام على مولاى عبد الحفيظ ، وقدم لسموه رسم أعضاء الجمعية بملابسهم التمثيلية ، فارتاح مولاى عبد الحفيظ لمبادئ هذه الجمعية ومساعيها ، وأهداها عشر ليرة إنكليزية فقبلتها منه شاكرة ، وبعثت إليه بوصل بالقيمة نومر (من المجلد الثالث) .

(٤٥) مقامات الحريرى ، ص ١٣٢ ومابعدها ، طبعة دى ساسى ، باريس ١٩٢٢

(٤٦) الذى يتأمل مسرحية «فى ذمة العرب» يلاحظ خلوها من الإشارة إلى وضعها فى شكل مسرحى صريح غير أن بناءها وعناوينها وطبيعة الحوار فيها تؤكد غلبة الطابع المسرحى .

(٤٧) مطبعة طربين ، دمشق ١٩٧٠ وقد صدرت الطبعة الأولى من «ذكاء القاضى» فى ١٩٤٥ و«العدل أساس الملك» فى ١٩٤٦ فى القدس .

(٤٨) انظر صلاح عبد الصبور : وتبقى الكلمة ، ص (٥ ـ ١٩) حول المسرح الشعرى ، دار الآداب ، بيروت ١٩٧٠ ورونالد بيكوك : «الشاعر فى المسرح» ترجمة ممدوح عدوان ، مطبعة وزارة الثقافة ، دمشق ١٩٧٨

(٤٩) انظر قصة يوم ذى قار فى «أيام العرب فى الجاهلية» ، تأليف محمد أحمد جاد المولى وزملائه ، ص ٦ ـ ١٨ ، دار إحياء التراث العربى ، بيروت د . ت .

(٥٠) المرجع السابق ، ص ١٤٢ ومابعدها .

ندوة العدد

قضايا المسرح المصرى المعاصر

إعداد : أحمد عنتر



حينما تكون هناك قضية واضحة يكون لها رد فعل واضح ، يظهر اتجاه محدد للمسرح .

أحمد زكي

حبذا لو قرأت المسرحية . وشاهدتها بعين القارئ ثم شاهدتها عرضاً مسرحياً .

سمير العصفورى

إن المسرح فى تصورى من الصعب أن يستمر أو يعيش ما لم يحمل روح الشعر .

شوقى خميس

لقد كانت فى الخمسينيات حركة مسرحية ، وجمهور يتلقى تلك الحركة وفنان يثرى هذه الحركة سواء كان مؤلفا أو ممثلا أو مخرجا .

عبد الغفار عودة

(غير مفهوم فى مجتمع اشتراكه ، أن يترك الحبل على الغارب لتجار الفن .

فؤاد دوارة

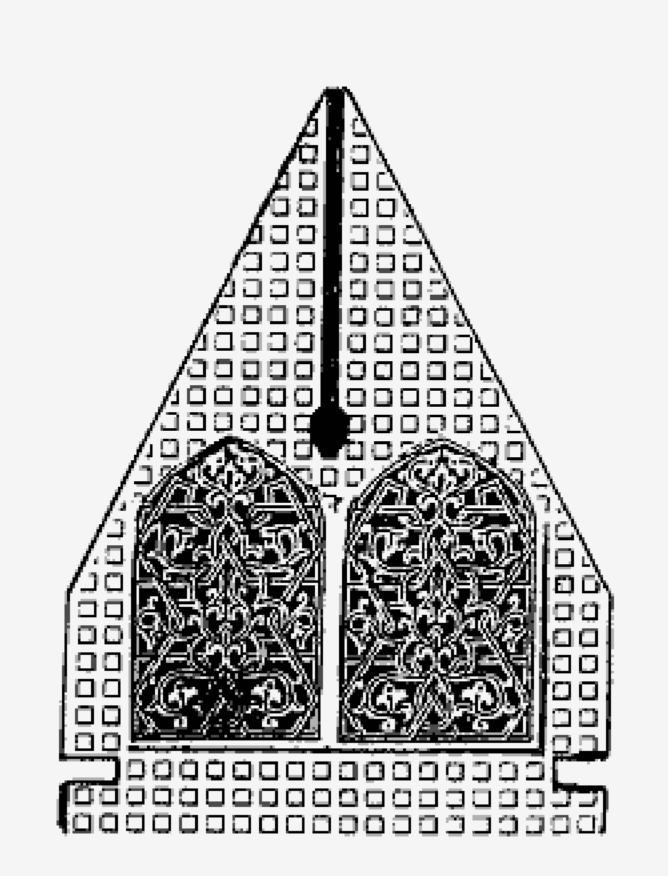
أنا لا أنظر إلى المسرح على أنه كتاب مصريون

ولكن أنظر إليه على أنه ظاهرة مسرحية كاملة

فوزى فهمى

إن ما يجعل النص يستمر أو لا يستمر ، أن تكون اللغة مجسدة تدفع إلى البحث عما وراء المضمون .

هدى وصفى



قضايا المسرح المصرى المعاصر

إعداد : أحمد عنتر

اشترك فى الندوة

أحمد زكى
سمير العصفورى
شوقى خميس
عبد الغفار عودة
فؤاد دوارة
فوزى فهمى
هدى وصفى

ومن أسرة التحرير

عز الدين إسماعيل
سامى خشبة



عز الدين إسماعيل .

فى بداية هذه الندوة أحب ان أرحب بالسادة الضيوف الذين أسعدونا بلقائهم للمشاركة فى هذه الندوة التى نعتقد أنها جاءت فى أوانها . وهناك كثير من القضايا التى تتعلق بالمسرح من حيث الواقع . وأيضا من حيث الممارسة . ومن حيث وضع هذه المؤسسة الثقافية الضخمة فى مجتمعنا خاصة والمجتمع العالمى بعامة . بدءا من علاقة هذا المسرح بحركة المسرح العالمى . بصفة عامة . فى مجال التجارب المسرحية التى أصبح مسرحنا مشاركا فيها منذ فترة لا بأس بها ، من حيث وسائل هذا المسرح وأدواته وتوظيفها ، ومن حيث اللغة والنص والتعامل مع النص المسرحى المكتوب والمعروض على خشبة المسرح . وهناك أيضا عدد من القضايا التى تشغل بالنا الآن . والتى لها أهمية قصوى فى تنشيط الوعى بحركةالمسرح الراهن وفيما يتصل بمستقبله . لعلنا نبدأ هذه الندوة بوقفة عند مرحلة فى حياة هذا المسرح . كانت لها خصوصية من جوانب بعينها . تستحق منا الوقوف عندها ، لأنها المرحلة الأخيرة فى حياة هذا المسرح ؛ وأعنى بذلك مرحلة السبعينات . وهى المرحلة التى تبدأ على وجه الخصوص بعد نكسة ١٩٦٧ وتمتد إلى وقتنا الراهن . فالتجارب التى سبقت هذه الحقبة أصبحت معروفة . ولعل المهتمين بالمسرح كتبوا عنها وتناولوها من جوانبها المختلفة . ولا يبقى إلا أن ننظر الآن فى تجربة السبعينات . فلنبدأ النظر فى هذه التجربة من موقع محدد وهو علاقة المسرح خلال هذه الفترة بما قبلها ـ هل يعد امتدادا للتجارب السابقة فى الستينات وما قبلها . أم انه قد انشق على كل هذه التجارب السابقة ؟ وما وجهة النظر فى الحالين : إذا كان تطورا وامتدادا . أو كان انشقاقا كليا عن الميراث المسرحى السابق لهذه الحقبة ؟

يجب الآن أن نستمع لوجهات النظر فى هذا الجانب من القضية .

عبد الغفار عودة :

إذا سمحت لى أريد أن أقول إن البداية فى تصورى يجب أن تتناول جزئية مهمة جدا لا تخرج عن شقين :

(أ) الشق الأول : علاقة الدولة بالمسرح .
(ب) الشق الثانى : علاقة الفنان بالمسرح .

وفى رأيى أن الشقين يمثلان وجهين لعملة واحدة ، لأن علاقة المسرح بالدولة للأسف الشديد علاقة شكلية . فالدولة عليها واجب التدعيم . سواء برصد الميزانيات أو بناء مسارح أو إرسال البعثات وإصدار مجلات فنية ونقدية . تعمل على إثراء الحركة النقدية بإتاحة الفرصة للنقاد الحقيقيين للقيام بعملهم . وتثبيت القيادات الفنية الجديرة بالقيادة . والهدف هو تنشيط حركة مسرحية حقيقية . على أساس إن المسرح خدمة ثقافية لابد أن تكون مدعمة من الدولة كرغيف الخبز تماما وكتحديد التسليح . فالمسرح يؤدى دورا فى ترقية الوجدان المصرى والعقل المصرى لا يقل تأثيرا عن أى شيء آخر تدعمه الدولة . ورأيى هو أن الدولة فى هذا المجال مقصرة بوضوح . وأنها لا تعطى كل الاهتمام الواجب للمسرح بوصفه جماع الفنون . وبارتفاع مستواه ترتفع كل الفنون . وبانهياره وانخفاض مستواه تنخفض كل الفنون . أنا لا ألقى كل العبء على الدولة . ولكنى أقول إن الدولة فيما يتعلق بواجباتها المادية والرقابية والنقدية وغيرها مقصرة تقصيرا واضحا . خصوصا فى جانب الرقابة . وأنا أرى أن الرقابة على المصنفات الفنية مازالت تتعامل مع المسرح بعقلية أو بمفهوم لابد أن يتغير ؛ لأنه مفهوم معطل . ومفهوم يمكن أن يكون تأثيره سلبيا فى الحركة المسرحية . أما عن علاقة الفنان بالمسرح . وهو الشق الثانى الذى أعتقد أننا لابد أن نتكلم عنه بوضوح . فعلاقة سلبية أيضا ؛ لأن الفنان تنعكس عليه سلبية الدولة تجاه المسرح . فالفنان المسرحى أصبح مشغولا بالكسب المادى عن طريق المسلسلات التلفزيونية أو الأعمال السهلة التى هى أقرب ما تكون إلى السلعة التجارية منها إلى العمل الفنى الجيد أو الهادف . ومن هذا الباب ترك الفنان المسرحى مسرحه ؛ لأنه لم يعطه المقابل المادى أو حتى الارتباط الأدبى . فأصبح سلبيا تجاه مسرحه وتجاه خطة هذا المسرح . ومن ثم ترتبك خطة هذا المسرح أو تتعثر . لعدم وجود الفنان . أو لعدم انتظامه . هاتان هما القضيتان اللتان أحب ألا نغفلهما فى بداية المناقشة .

عز الدين إسماعيل :

لو أذنت لى أعتقد أن هذه القضية الأخيرة يمكن أن نعالج من وجه آخر ؛ إذ إن كثيرا من الحركات المسرحية الناهضة لم تعتمد مطلقا على ضمانات من هذا النوع تقدمها الدولة . بل اعتمدت على الجهد الفردى . ولا أريد أن أقول الجماعى أيضا . ويحدث ذلك عندما تتكون الجماعات المسرحية ذات الرؤية الواضحة والاستعداد للتفانى من أجل نهضة مسرحية . وأعتقد أن تاريخ المسرح . لا فى

العالم فحسب بل في مصر أيضا . يدلنا على أن تجارب كثيرة تمت على أيدى أناس وهبوا أنفسهم للمسرح ، وقدموا أعمالا كبيرة بغير عون من الدولة . ككفاح الممثل والمؤلف والمخرج من أجل إنشاء مسرح ـ هذا شيء عرفناه وألفناه . وأعتقد أنه من الممكن أن يحدث وأن يتكرر دائما في كل عصر . ولذلك أعود إلى بدء القضية . هل معنى هذا أن الدولة قبل السبعينيات كانت تولى المسرح عناية أخص وأفضل مما حدث في السبعينيات ؟ وهل كان من نتيجة ذلك أن تخلف المسرح في السبعينيات بصورة عامة عنه في الستينيات ؟ أم أننا لو نظرنا إلى واقع الأمر لوجدنا أن السبعينيات أيضا قد جاءت في زمنها بما يلائمها وظهر فيها ما هو وليد ذلك الزمن وما يمثل علامة . مهما قلنا عنها فهي تطور على الأقل بالنسبة لما سبق ذلك من تجارب مسرحية

احمد زكي :

إذا بدأت من آخر ما وصل اليه الأستاذ عبد الغفار والدكتور عز الدين في تعليقه الأخير فإنني أؤكد حقيقة أن السبعينيات بدأت عام ١٩٦٧ . واستمرت حتى حرب ١٩٧٣ . وبعد هذا بدأ منحنى النزول . أما عما قبل ١٩٦٧ . فيمكن اعتباره رحلة تجارب تماثل مراحل التجارب التي عاشتها دول كثيرة بعد الثورات . فمثلا وقعت مجاعة في الاتحاد السوفيتي بعد قيام الثورة البلشفية . ومع ذلك أقبل الناس على المسرح بشكل لم يسبق له مثيل في المسرح الروسي . وتعاقبت سنوات الثورة حتى سنة ١٩٣٠ ولم تعرف حكومة الاتحاد السوفيتي ما كان يجب أن يكون عليه المسرح في دولة اشتراكية . وكان هذا طبيعيا . وقد اجتزنا نحن أيضا نفس المرحلة في الستينيات التي كانت غاصة بالأعمال المسرحية . كانت حركة تلقائية . حكومية وشعبية . لتغطية برامج التليفزيون ، فكل من كانت لديه مسرحية يأتي بها ويصهرها في المعمل الموجود . ولكن لم يكن هناك من يكرس نفسه للكتابة في هذه الفترة . التي كانت حقل تجارب . واستمر هذا حتى حرب ١٩٦٧ فبدأت الكتابة الفعلية للمسرح المصرى في أعمال نعمان عاشور وسعد وهبة ورشاد رشدى ويوسف إدريس وعلى سالم ونجيب سرور وغيرهم ممن تعرفون مشاركتهم في هذه الحركة مثل الشرقاوى وألفريد فرج . بدأت الكتابة الفعلية بعد النكسة . وكانت تعبيرا عن إحساس فياض . حيث أراد كل كاتب أن يعبر عن ظروف مجتمعه وفقا للقضية البسيطة التي تقول : إن المسرح انعكاس لقضايا المجتمع . وقد عكس كل من هؤلاء الكتاب فعلا قضايا المجتمع . كل منهم بمفهومه الخاص . وقدمت اعمال عظيمة . كما قدمت اعمال من المسرح الأجنبي ومن الروائع بالذات . وأعتقد ان هذه الفترة كشفت عن مناهج في الأداء التمثيلي لا توصف بأنها مدارس ؛ لأنه لم تكن هناك مدرسة محددة لنا كجيل نحتذى حذوها . كانت هناك انعكاسات لتراث زكي طليمات مثلا ويوسف وهبي وفتوح نشاطي تركت على أعمال جيلها بصماتها .. أما عن مستوى التمثيل الآن فإنه لا يبعث على التفاؤل . نظرا لما قد يقع فيه المخرجون من أخطاء في العرض المسرحي .

عز الدين إسماعيل :

هذه مشكلة سنعرض لها وهي علاقة النص بالعرض المسرحي . وهي من القضايا المهمة الرئيسية . وسنعود إليها بالتأكيد ، لأنها تحتاج إلى تمحيص كاف ولكن لم تزل امامنا قضية المسرح في السبعينيات وعلاقته بالتجارب السابقة . وموقعه من حركة التطور المسرحي عندنا .. الاستاذ فؤاد دوارة .

فؤاد دوارة :

اسمحوا لى بالعودة إلى مسالة علاقة الدولة بالمسرح دون إنكار للمجهود الفردية للفنان . ولأهمية المبادرة الفنية للفنان . إذا استعرضنا تاريخ المسرح نجد ان الدولة كان لها دائما دور كبير وخطير في توجيه المسرح . ابتداء من الإغريق . حيث كانت الاعمال الجيدة تجاز ، وحيث كان المتفرجون يحصلون على مكافاة لحضورهم العروض . ويغرمون في حالة عدم حضورهم . وفي العالم كله اليوم نجد المسرح . سواء في المجتمع الاشتراكي أو المجتمع الرأسمالي . يعتمد اعتمادا كبيرا على إعانة الدولة إما إعانة كاملة أو إعانة جزئية . وفي آخر ما وصلني من أعداد نشرة اليونسكو المسرحية نقرا شكوى مريرة من فنانين امريكيين ، لان الدولة خفضت الإعانات المخصصة للمسرح . ونفس الشكوى في المانيا . علاقة الدولة بالمسرح في عصرنا لم تعد علاقة ثانوية او يمكن التغاضي عنها . فإذا اضفنا إلى ذلك اننا نعيش في مجتمع متخلف . نسبة الأميين لا زالت فيه عالية جدا . والذوق الفني لم يهذب ، والوعي الفني لم يتم بعد . فعندئذ يكون دور الدولة تماما كدورها نحو المستشفيات والمدارس . ونحو كل الخدمات التي ينبغي ان تقدم للناس . غير مفهوم في مجتمع ينص في دستوره على انه مجتمع اشتراكي ان يترك الحبل على الغارب لتجار الفن .

يربحون ويقدمون ما يشاءون للناس باسم الفن وهو براء منهم . غير مقبول في الثمانينيات من هذا القرن أن نطلب مسارح الدولة بان تكسب وتربح . او على الأقل تغطي نفقاتها ؛ لان المسرح ينظر إليه على انه مسالة ثانوية . ولكني أرى ان الفن المسرحي خدمة ينبغي ان تؤدى للمواطن العادى بمستوى رفيع جدا . وايضا ينبغي ان نراقب المسارح الخاصة . ونطمئن على أن ما تقدمه يصل إلى حد أدنى من المستوى الرفيع . نقطة ثانية أحب التعليق عليها . فيما ذكره الاستاذ احمد زكي بالنسبة لازدهار المسرح في الاتحاد السوفيتي سنة ١٩١٧ لم يكن هذا الازدهار صدفة ، او لان الناس اصيبوا بالحماسة . ولكن كان نتيجة لحماس الفنانين والرؤية الفنية الجديدة التي قدموها . كانت العروض تقدم في قطارات وتسافر إلى القرى والريف ؛ وعروض تقدم في الساحات المفتوحة بالاشكال الجديدة التي واكبت الثورة نتيجة لحماسة الفنانين وابتكاراتهم . وهذا لم يحدث عندنا حتى الان . ويمكن ان يعيدنا هذا إلى علاقة الفنان بالمسرح . وفي النهاية اقول إننا إذا طلبنا عناية الدولة بالمسرح فيجب ان ندرك ان الدولة لن تنتج مسرحا . الفنان هو الذى ينتجه ؛ فإذا لم تكن هناك حماسة من جانب الفنانين فلن يكون عندنا مسرح مزدهر . والنقطة الاخيرة التي اعلق عليها تتعلق بمسرح الستينيات وعلاقته بالسبعينيات . واعتقد ان الازدهار لم يبدا بعد ١٩٦٧ وإنما قبل ذلك . في الخمسينيات . وفي اعتقادى ان المسرح المصرى لا يمكن الفصل بين مراحله . صحيح ان هناك فترات ازدهار وفترات توقف . لكن لا نستطيع ان نفهم مسرح الستينيات إلا إذا تذكرنا انه في عام ١٩٤٤ انشيء معهد الفنون المسرحية . وفي سنة ١٩٤٧ تخرجت اول دفعة منه . وسافرت بعثات . وكون حمدى غيث ونبيل الالفي اول بعثة وتلتها بعثات اخرى . وفي عام ١٩٥٠ كونت فرقة المسرح الحديث برئاسة زكي طليمات وقدمت اعمالا متقدمة جدا . مترجمة او مؤلفة . اعمالا وطنية مثل «دنشواى» . و «كفاح الشعب» . وفي الخمسينيات نجد مؤلفا مثل نعمان عاشور يكتب نصا من الصعب ان نسميه نصا ادبيا . اى ان نص نعمان ـ مع احترامي له . واحترامي للزملاء الذين واكبوه ـ لم يكتب مثل نص الحكيم . نصا يقرا . وإنما كتب للتمثيل . وليس له قيمة فنية إلا إذا وجد مخرجا يتعاطف معه ويستطيع ان يقدمه على المسرح . ماذا كان يفعل نعمان عاشور إذا لم يجد هذا المخرج في الجيل الجديد من المخرجين الذين تكونوا ؟ إذن فازدهار الستينيات هو نتيجة لازدهار سبقه في الخمسينيات قبل الثورة . نريد ان نرى الامور بهذه الصورة . في اعتقادى ان الازدهار الذى سبق عام ١٩٦٧ كان اكثر من الازدهار الذى تلاه . انا اختلف مع الاستاذ احمد زكي لان كل الكتاب الذين ذكرهم قد ظهروا قبل النكسة . وحاولوا التعبير عن النكسة باشكال مختلفة . اعني انه عندما ننظر مثلا إلى سعد الدين وهبة نجد ان اعماله الجيدة قبل ١٩٦٧ . بعد ١٩٦٧ قدم عملا مباشرا سياسيا هو «المسامير» . وكان اول عمل قدم على المسرح كاستجابة مباشرة . واعتقد ان مرحلته المزدهرة والاكثر نضجا هي ما قبل ١٩٦٧ . وعلى كل حال هذه مسالة مطروحة للمناقشة . ولكن ماذا حدث في الستينيات ؟ في عام ١٩٦٢ انشيء مسرح التليفزيون . وكانت الحركة المسرحية قد بدات ترسي قواعدها . انشيء مسرح الجيب والمسرح القومي فاصبح له اكثر من شعبة . وحصل نوع من الازدهار المحدود . وجاء مسرح التليفزيون بعشر فرق . وبإمكانات ضخمة جدا . ولست ممن يشوهون هذه الحركة على إطلاقها ، فمن الصعب . إذا اردت ان تقدم اعمالا رديئة على مستوى عشر فرق ، أن تستطيع ذلك ، إذ لابد ان يخرج منها اعمال جيدة . إذن هذا التوسع لم

يخلو من خير . وهو الذى يتمثل بشكل واضح فى ظاهرتين : الظاهرة الأولى هى نزول المسارح إلى الأقاليم والأحياء الشعبية . وهذا ماأدى إلى اتساع قاعدة الجمهور المسرحى . الظاهرة الأخرى الإيجابية تمثلت فى المسرح العالمى الذى كان يديره الأستاذ حمدى غيث . والذى قدم نماذج جيدة جدا . وجديرة بالاحترام إلى اليوم . بالإضافة إلى هذا قدمت أعمال رديئة كثيرة . وفتح المجال لممثلين ومخرجين لا صلة لهم لا بالتمثيل ولا الإخراج . وفجأة فى عام ١٩٦٣ أو ١٩٦٤ توقف هذا كله . لأن الميزانيات كانت غير محددة وغير منظورة . ارتفعت أجور الممثلين . وحصلت مزايدات على مسارح هيئة المسرح . مسرح التليفزيون راح يقتنص الممثلين والمخرجين والفنيين ويغريهم . فمثلا من كبار المخرجين الذين ذكرناهم الآن كان حمدى غيث احد المشرفين على مسرح التليفزيون . إذن استقطب مسرح التليفزيون عددا كبيرا من الفنانين ثم اغلق ابوابه فارتبكت الحركة المسرحية . وحدث نوع من الانكماش الغريب . فإذا حاولنا دراسة حصيلة هذه التجربة وجدنا ان اضرارها كانت اكبر من منافعها . لأن النمو الذى كان يفترض ان يكون نموا طبيعيا متجردا . كان فى حقيقته تجارة ادت إلى إغلاق المسرح . وفى اثناء الستينيات واوائل السبعينيات عقب الهزيمة حدث نوع من التشدد من جانب اجهزة الدولة الرسمية على مؤسسة المسرح بوصفها جهازا ثقافيا وفكريا . وبدأت الأعمال تراقب فى تشدد . وبدأت المصادرة والمنع . ومنعت اسماء معينة من الكتابة للمسرح . وقد اثر كل هذا فى مسرح السبعينيات . واعتقد انه ترك اثارا سلبية خطيرة وضحت فى هجرة كثير من الفنانين إلى الخارج . وارتماء بعضهم فى أحضان التليفزيون بالأعمال السريعة طلبا للكسب . كذلك انتشرت مسارح القطاع الخاص نتيجة لتغير الأوضاع الطبيعية فى مجتمعنا . وظهور طبقات جديدة تريد ان ترفه عن نفسها ولا تريد ان تتثقف . كل هذا جعل مسرح السبعينيات ردة او نكسة بالنسبة للمسرح المصرى . وهذا لم يمنع ـ مع ذلك ـ من ان تظهر بين الحين والآخر اعمال جيدة . لكن بشكل عام انا اعتقد ان السبعينيات تمثل خطا هابطا بالقياس إلى الستينيات ..

احمد زكى :

تعقيب صغير . للاستاذ دوارة الحق فى هذا الكلام . ولكنى اريد توضيح ماقلته عن سنة ١٩٦٧ وما بعدها . قلت إن خط المسرح البيانى هبط كثيرا بعد ١٩٧٣ . ولكن بعد ١٩٦٧ كانت هناك قضية . قضية ضرب مصر وهزيمة مصر . وقد كان لهذه القضية انعكاس حقيق فى المسرح . قبل هذا لم تكن هناك هذه القضية . ولكن مع وقوع النكسة شارك كل الكتاب فى القضية . فحينما تكون هناك قضية واضحة يكون لها رد فعل واضح . ويظهر اتجاه محدد للمسرح ـ هذا ما قصدته .

عز الدين إسماعيل :

ولكننا نفهم من كلامك ومن كلام الاستاذ فؤاد دوارة انه كانت هناك قضية قائمة وملحة . كان لها صدى مباشر بعد ١٩٦٧ .

احمد زكى :

بالضبط

عز الدين إسماعيل :

لكن تقويمه هو لهذا النتاج المسرحى بعد ١٩٦٧ ينتهى إلى انه كان أقل مستوى وجودة . وان ما اضافه إلى تاريخ تطور المسرح يعد إضافة هزيلة . لانها كانت بمثابة انفجارات . ولكننا أصبحنا الآن بصدد مشكلة . وهى ما نستخلصه من كلامك عن ان المسرح يزدهر دائما مع القضايا الملحة شديدة الإلحاح على ضمير الكاتب وعلى الجمهور . ولدينا حدث ضخم وقع فى حياتنا الحديثة . يتمثل فى نكسة ١٩٦٧ . على اى وضع إذن نستطيع ان نكيف الآن نتيجة هذا الحدث الضخم الذى هز الإنسان المصرى من اعمق اعماقه ؟ هل كان فى صالح المسرح ام ضده ؟ الاستاذ دواره كان موقفه واضحا بقوله إنه كان ضد المسرح . وانت ـ فيما اعتقد ـ تتحفظ على هذا . على اساس ان الخط البيانى إنما بدا بعد ١٩٧٣ فى الهبوط وليس قبل ذلك .

احمد زكى :

نعم

عز الدين إسماعيل :

إذن من ١٩٦٧ إلى ١٩٧٣ ست سنوات كان المسرح فيها

احمد زكى :

جيدا جدا . نتيجة لوجود قضية جذرية ملحة .

عز الدين إسماعيل :

هنا يصبح من الواضح ان اختلاف وجهتى النظر ينحصر فى تقويم الحركة المسرحية من ١٩٦٧ إلى ١٩٧٣ اما فيا يتصل بما بعد ١٩٧٣ فانت متفق مع الاستاذ دواره على ان الخط البيانى يهبط إلى اسفل .

فؤاد دواره :

لو سمحت لى ان اوضح . لقد كتبت اعمال جيدة . ولكن لم تقدم على خشبة المسرح . وإذا احببنا ان نستعرض اسماء بعض هذه المسرحيات بعد ١٩٦٧ فإن مسرحية «سبع سواقى» لم تقدم إلى اليوم على المسرح . بل طبعت فى كتاب . واعمال كثيرة اخرى ..

احمد زكى :

قدمتها فى فرقة هواة .. واغلقوا لى المسرح بعد ٣ ايام .

فؤاد دواره :

يعنى هذا ان استجابة الكاتب موجودة . وربما كان المثال هنا عملا غير مصرى . هو مسرحية «حفلة سمر من اجل ٥ حزيران» . التى كتبها سعد الله ونوس . وهى عمل مهم جدا فى تاريخ المسرح المصرى وإن لم تصدر من مصر . فنحن حين نتكلم عن المسرح المصرى يكون إطلالنا على المسرح العربى واجبا ووارد ايضا . لكن لا اذكر ان هناك اعمالا جيدة كتبت وقدمت على المسرح .. قد تكون هناك اعمال جيدة كتبت ولكنها منعت من التقديم على المسرح . وابتدات حركة الكبت والمنع التى ادت بمسرحنا إلى ماهو عليه .

عز الدين إسماعيل :

فماذا إذن عن بقية قطاعات المسرح وفئات فنانيه . غير الكتاب ؟

أحمد زكى :

أنا متفق مع الأستاذ فؤاد فى هذه النقطة . لكن هناك نقطة مهمة أخرى أشار إليها الدكتور عز الدين إسماعيل . فى فترة ١٩٦٧ التى أظهرت الكتابات التى كانت انعكاسا للقضية المصيرية فى مجتمعنا المصرى لم يكن الانعكاس على مستوى التأليف وحده . فقد راح معظم مخرجينا يفلتون من إطار المسرح التقليدى والرواية التقليدية . وابتدأ المخرجون بالتدريج يصلون إلى نوع من الحلول الوسطى لوصل المخرج بخشبة المسرح . أكثر من مخرج حاول فى الواقع أن يكسر الحاجز بين الممثل والمتفرج لأقامة الاتصال الحقيقى بينهما . فبدأ الناس يحسون بحق أنهم جزء من الحدث . وأنهم متداخلون فيه . وكان هذا تغييرا فى نظام الإخراج عندنا . وكانت هذه ميزة عظيمة جدا .

عز الدين إسماعيل :

إذن فقد وصلنا إلى التوفيق بين هذين الرأيين . وإلى ان الانعكاس الحقيقى الإيجابى فى حياة المسرح لنكسة ١٩٦٧ تمثل بصفة اساسية فى تجاوز الاساليب التقليدية المألوفة له من قبل . فكان الهدف من معظم المحاولات الإبداعية هو هذا الكشف والتجاوز . والغريب ان الندوة الخاصة بالرواية وصلت إلى نتيجة مماثلة .

وهي اضطرار الروائي بعد ١٩٦٧ إلى الكشف عن شكل جديد ملائم لتوصيل تجربته بشكل أوثق وأعمق إلى الجمهور . وها نحن ندرك ان المسرح بعد ١٩٦٧ سار في نفس الاتجاه . وحيث ان منصة العرض هي المكان الذي يتجلى عليه كل مايقدم على المسرح . يصبح دور الإخراج والمخرج اكثر بروزا في هذا التغيير .

فوزي فهمي :

اسمحوا لي بتعليق على ما قاله الأخ الاستاذ فؤاد دواره من ان جيل السبعينيات بالتأكيد مختلف عن جيل الستينيات . وطبعا لايمكن تحديد هذا الاختلاف بشكل علمي إلا إذا تذكرنا التغيرات الاجتماعية التي اصابت المجتمع المصري . لانه نتيجة هذه المتغيرات الاجتماعية حدثت تغيرات في المدركات الجمالية . لأن المسرح شكل فني قبل أي شيء وله مدركات جمالية معروفة . المتغيرات الاجتماعية التي حدثت في السبعينيات اثرت إلى حد بعيد جدا على ظاهرة المسرح . انا لا انظر إلى المسرح على انه كتاب مصريون فحسب . او كتاب مرحلة فقط . ولكن انظر إليه على انه ظاهرة مسرحية كاملة . ويجب ان نتذكر ان هناك نوعا من سوء الفهم او عدم النضج لدى اجهزة الدولة تجاه المسرح . الامر الذي ادى إلى تقلص المسرح او تقلص الظاهرة المسرحية . حتى المسرحيون الكبار الذين يكتبون تقلصوا . هناك ظاهرة المنع وهذه مسألة اساسية جدا . عندما نتصور ان هناك أكثر من مائة مسرحية منعت في مدة قصيرة لعدد كبير من الكتاب . فمعنى هذا انه لا احد يتكلم . إن فهم اجهزة الدولة للمسرح فهم خاطئ . لان المسرح فن شديد الديمقراطية شديد التأثير . على الرغم من انه ليست هناك مسرحية اسقطت نظاما . فلم يحدث ان خرج الناس من المسرح وقاموا بمظاهرة . غير ان هناك توجسا دائما من اجهزة الدولة تجاه المسرح . اما عن الستينيات فالاستاذ فؤاد يقول إنها فترة كانت شرا على المسرح المصري . وانا اختلف معه . لان هناك مقياسا آخر ومعيارا آخر لدراسة هذه الظاهرة . فقد كان هناك نوعان من المسرح : فن جاد يقدم امامه فن غير جاد . بعد الستينيات وفي السبعينيات لم يكن المسرح مخصصا للفن المسرحي بل للالعاب المسرحية المرتبطة بمدركات جمالية متغيرة للطبقات الجديدة التي نشأت في مجتمع السبعينيات ولم يظهر هذا إلا بقلة في الاعمال اللامسرحية او اللاجادة التي قدمت في السبعينيات . إن مسرح السبعينيات مختلف بالتأكيد في تقييمنا له . ومختلف في عكسه للجرح العاري في المجتمع المصري . يعني لم يتناول بشكل مكثف العصب العاري للمجتمع المصري وقضيته الأساسية وهي : كيف يعيش هذا المواطن المصري وما هي فلسفته التي قال عنها الأستاذ فؤاد انها قضية المجتمع الاشتراكي التي سمع بها في الستينيات والتي انكسرت مع هزيمة ١٩٦٧ العسكرية التي لم تكن هزيمة الجيش المصري فحسب بل كانت هزيمة للاقتصاد المصري والتعليم المصري . كانت هزيمة لفكرة عامة كان يحملها المجتمع المصري . ولقد طرحت السبعينيات قضية جديدة . قضية المجتمع الاستهلاكي المفتوح والسلعي والانماط الاستهلاكية التي غزت المجتمع المصري مما ادى إلى تدهور مكانة الثقافة .

عبد الغفار عودة :

إذا سمحت لي اريد ان اضيف نقطة قد يعتبرها البعض بمثابة جملة اعتراضية في الحوار او في الندوة لكن في الحقيقة انا اعتبرها جزئية تفصيلية هامة جدا لابد ان نضع أيدينا عليها ونحن نتناقش في هذه الندوة ـ الظاهرة المسرحية في مصر منكمشة بصورة صارخة وبخاصة في هذه الفترة التي نحياها اي في الثمانينيات . لقد كان في الخمسينيات مسرح مدرسي ومسرح جامعي ومسرح إقليمي ومسرح عمالي بالإضافة إلى مسرح الدولة ومسرح القطاع الخاص . كانت توجد حركة مسرحية وجمهور يتلقى هذه الحركة . وفنان يثري هذه الحركة سواء كان مؤلفا أو ممثلا او مخرجا . كان هناك تواصل والتقاء بين أطراف العمل الفني وكان هناك ثراء بالتالي يمكن ان تختلف على كمه ونوعيته أو نتحفظ سلبا او إيجابا . لكن كانت حركة مسرحية منبسطة ومتسعة خاصة في عام ١٩٦١ في فترة القرارات الاشتراكية . فحسب الإحصائيات الأخيرة التي تخرجها هيئة المسرح . واظن الأرقام لاتكذب . تقول الإحصائيات إن عدد متفرجي قطاع الدراما والفنون الشعبية والاستعراضية والموسيقى وصل إلى نصف مليون داخل القاهرة . وأن الجهاز المركزي للمتابعة والإحصاء يقول إن عدد متفرجي القطاع الخاص وصل إلى مليون . نسلم جدلا ان المليون الذين يشاهدون مسرح القطاع الخاص متفرجون عاديون، وليسوا من نوعية طبيعية ناشئة لظروف اقتصادية طارئة أو خاصة متمشية مع الانفتاح الذي حدث . سنقول عندنا مليون ونصف مليون من احد عشر مليونا يتبقى تسعة ملايين ونصف لم يشاهدوا مسرحا . وهذا يؤكد ان الظاهرة المسرحية ـ بالأرقام أرقام المتابعة والإحصاء وأرقام هيئة المسرح ـ منعدمة وليست منكمشة فحسب،فلو نظرنا إلى فرق الأقاليم سنجد أن الأقاليم لم يكن بها مسرح حتى سنة ١٩٦٤ . ثم وجدت أربع فرق مسرحية ثم تنامى أصبحت اثنتي عشرة فرقة حتى وصلت الآن إلى ستين فرقة مسرحية . إلا أن هذه الفرق المسرحية لا تشكل ظاهرة مسرحية ولا تشكل استمرارا حقيقيا . لأن هذه الفرق المسرحية مرتبطة بالمسابقات والمهرجانات وهي فرق من الهواة لا استمرار لها ولا ميزانية ثابتة ولا خطة،هذا بالإضافة إلى انه لا منهج ولا فلسفة . وبالتالي فهي تعمل بشكل ارتجالي أو عفوي.فإذا وضعنا في الاعتبار بعد كل هذا قلة عدد دور العرض والأجهزة الفنية . ورداءة تجهيز دور العرض . فإننا ننتهي إلى أن دور المسرح في حياتنا منكمش للغاية .

عز الدين إسماعيل :

استاذ عبد الغفار لا اعرف إلى اى حد يمكننا ان نعول على المنهج الإحصائي في رصد ظاهرة فنية . استاذ شوقي خميس اظنه قد يود ان يعلق على المسألة .

شوقي خميس :

الحقيقة أنا اود ان ارجع إلى المسألة الاولى منطلقا من قضية المنهج الإحصائي فالكلام عن مسرح الستينيات تكرر لدرجة انه يمكننا الكلام عن ازدهار الستينيات دون النظر للمنهج الإحصائي او غير الإحصائي . لقد تحدث الاستاذ فؤاد دواره عن بداية الكتابة عند نعمان عاشور فقال إنه كتب نصوصا تمثل ولا تقرأ . حقيقة انا اعتقد ان غالبية اعمال مسرح الستينيات او العصر الذهبي للمسرح هي نصوص تمثل ولا تقرأ . ولهذا فانا اعتقد انها إذا عرضت من جديد من خلال «ريبورتوار» لن تنجح نجاحا كبيرا . لأن المسرح في تصوري من الصعب ان يستمر او يعيش . ما لم يحمل روح الشعر بصرف النظر عن كونه مكتوبا شعرا ام نثرا . وإذا كانت اعمال الستينيات احدثت ضجة مسرحية . فلانها وضعت بداية اساسية لتناول الواقع الاجتماعي ومناقشته لأول مرة في مصر بعد البدايات التي وضعها توفيق الحكيم وتيمور . فلاول مرة يوجد المسرح الواقعي على يد نعمان عاشور ويوسف إدريس وسعد وهبه وميخائيل رومان ولطفي الخولي . من هذه الاعمال التي تنتسب للستينيات اعتقد ان اعمالا قليلة جدا هي التي ستعيش . منها اعمال صلاح عبد الصبور التي سوف يقرأها الناس لمائة سنة قادمة . بالإضافة إلى اعمال الفريد فرج واعمال الشرقاوي . إننا حين نتكلم في الحقيقة عن مسرح الستينيات تظهر مبالغات شديدة تمنعنا من الكلام عنها دون الرجوع إلى اى حقائق . وانا اعتقد انه إذا حدث في يوم من الايام ان درست هذه المسألة إحصائيا وحللت وقورنت بمسرح السبعينيات . سنجد ان مسرح السبعينيات لم يخلق شكلا جديدا فحسب بل شكلا ارتبط باداة جديدة ادت إلى خلق المسرح الشامل والمسرح التسجيلي والشعري . لقد حدث ازدهار جديد لدرجة ان عددا كبيرا من الشعراء يكتبون ويحاولون بغض النظر عن مستوى المحاولات . إنما بالفعل هناك عملية تطور وليس عملية هبوط .

هدى وصفي :

المسائل تحتاج إلى توضيح . حضرتك بتتكلم بشكل مطلق او مجرد . الا تضرب لنا مثالا . فانت تقول إن هناك تحسنا في الإنتاج في السبعينيات . فلو ضربت مثالا لكي يتضح رايك تطبيقيا وعمليا .

شوقي خميس :

قبل السبعينيات . ولن احدد سنة بعينها لم يكن هناك مسرح شامل في مصر . بعد السبعينيات وجد المسرح الشامل . قبل السبعينيات لم يكن هناك المسرح الوثائقي او التسجيلي ثم وجد بعد ذلك . قبل السبعينيات لم يكن هناك ازدهار للمسرح الشعري تقريبا ولكن بعد ١٩٦٧ كما اتفق . وجد المسرح الشعري وازدهر على

مستوى العروض والكتابة والتاليف .

هدى وصفى :

المسرح الشعرى ليس وليد الستينيات إنما هو موجود قبل الثورة وقبل المرحلة التى تتحدث عنها . أما إذا كان قد حدث تطور فى طريقة التناول . فهذه مسألة مختلفة عما تذكره .

شوقى خميس :

هنا سندخل فى تفصيلة اخرى . المسرح الشعرى قبل الستينيات موجود من ايام احمد شوقى وعزيز اباظة إنما كان وضعه مختلفا . مسرح شوقى الكلاسيكى القديم خط منفرد . مسرح الستينيات . مسرح الواقعية الاجتماعية ليس فيه الشعر ولا التحليق ولا التركيبة الخاصة الموجودة فى شعر صلاح عبد الصبور وهو غير ما تمثله مسرحيات «الناس اللى فوق» و «الناس اللى تحت» و «السبنسة» و«المحروسة» . وهذا خط آخر مختلف تماما . خط متمايز . شكل جديد للمسرح . شكل جديد للكتابة . يتطلب شكلا جديدا للإخراج غير المسرح الشعرى القديم . اتكلم عن المسرح الشعرى الحديث الذى من خلاله تولدت اشكال جديدة للعرض المسرحى كما رأينا فى مسرح صلاح عبد الصبور على سبيل المثال فقد تطلب هذا المسرح استخدام الكورس بشكل جديد . كما قدمت الموسيقى والأغانى على المسرح بشكل جديد يخالف نوع الأوبريت أو المسرح الغنائى . الذى لازم المسرح الشعرى الكلاسيكى .

عز الدين إسماعيل :

هل كان هذا تطورا اصيلا فى رأيك ؟

شوقى خميس :

هو بالفعل تطور اصيل وليس نقلا من الغرب . فقد قرأت تجربة مسرحية يكتبها الآن فوزى فهمى اسمها «عذراء الرشيد» يعالج فيها المؤلف التراث بشكل جديد يمزج بين الواقع والتراث . ويحاول ان يجود لغته بشكل جديد بحيث تصل إلى مستوى الشعر . قبل ذلك كانت اللغة نثرية . تؤخذ من اللغة الدارجة العادية . الآن ينتبه المؤلف إلى لغة المسرح الخاصة . المسرح نشأ شعرا وعندما ترك الشعر ظل محتفظا بروح الشعر . أما عندما يفقد المسرح روح الشعر فلن يخلق مسرح عظيم . إن الاهتمام الشديد باللغة هو احد ملامح هذا الجيل . الاهتمام الشديد بالشكل المسرحى ـ الشكل الأول كان بسيطا حين كان يركز اهتمامه على الواقع الاجتماعى أو القضية الاجتماعية بشكل مبسط واضح يصل إلى الناس بسرعة كما تكون استجابة الناس له سريعة . ونسيانه أيضا سريع . الشكل الجديد عند جيل السبعينيات ـ مع التحفظ على مصطلح الجيل هنا . وإنما نحن نستخدمه بهدف التوضيح فحسب . فنحن نجد مؤلفين فى الستينيات قد يستمرون إلى السبعينيات والثمانينيات . وهناك كتاب من السبعينيات لا علاقة لهم بعصرهم . المهم أن هذا الجيل بشكل عام اهتم بخلق شكل مسرحى جديد إذا كان من الممكن ان نتفق على ان رسالة المسرح فى عصرنا هى أن يجعل الإنسان يلمس المبادىء العامة التى تحكم الحياة فى زحمة التفاصيل التى يعجز الإنسان العادى عن ملاحقتها . وهذا . بالضبط هو جوهر الشعر . على المسرح إذن أن يساعد الإنسان على تلمس القضايا الجوهرية التى تكمن وراء ملايين التفاصيل . هناك مسرح يستهلك هذه التفاصيل ويتاجر بها مثل مسرح القطاع التجارى . وهناك مسرح يستهلكها باسم الواقعية الاجتماعية . نوايا طيبة إنما بسيطة . هناك محاولة على ما أعتقد لدى جيل جديد من الكتاب ومن جيل السبعينيات عندهم قدرة على الاستمرار وخلق شكل مسرحى جديد يحمل رسالة أعتقد أنها جديدة .

هدى وصفى :

نفهم من كلامك . أن لغة كتابات الستينيات كانت لغة تقريرية . تطورت إلى لغة شعرية . مكثفة فى السبعينيات . ولكن تقريرية اللغة فى المرحلة الأولى لا تمنع من وجود جزء شاعرى كما تقول . وأن ما يجعل النص يستمر أولا يستمر أن تكون اللغة مجسدة . تدفع إلى البحث عما وراء المضمون الذى لا يعطى مرة واحدة وإنما يدعو إلى البحث عنه باستمرار ..

شوقى خميس :

انا لم اقل أن النص فى الستينيات لغته تقريرية . مسرح الستينيات مسرح فنى ارسى تقاليدا وخلق الجمهور الذى نعتمد عليه إلى الآن . إنى أهدف إلى ألا نلجأ للمبالغات الشديدة التى تجعلنا ننظر إلى أعمال الستينيات كأنها صنم أو تعبر عن عصر ذهبى للمسرح ولى وانقضى .

عبدالغفار عودة :

انا مع الأستاذ شوقى خميس فى انه لابد أن نعترف ان مسرح الستينيات كان له شكل وكان له مضمون وكانت له طبيعة محترمة وإيجابية فى بناء فكر ووجدان المواطن المصرى . ومع ذلك يجب ألا نتباكى على مسرح الستينيات ولا على اطلاله،وأن لكل مسرح ولكل جيل من الأجيال طبيعته وظروفه الاقتصادية والاجتماعية والسياسية وطموحاته ونوعية جيله ..

فؤاد دواره :

اعتقد ان القضية هى انه مع كثرة كتاب المسرح البارزين فى الستينيات فإننا نفتقد إلى هذا العدد او ما يقرب منه فى السبعينيات إنى ارى ان مسرح الستينيات كان بدايات أجهضت ولم تتح لها الفرصة للتطور . إذ لم نر لها استمرارا أو تطورا او إضافة حقيقية .

عز الدين إسماعيل :

لعلكم تذكرون ان اول سؤال سألته : هل هناك اتصال بين الستينيات والسبعينيات أم حدث انقطاع وبتر؟ الآن الحديث انتهى بنا إلى ان تجربة الستينيات أجهضت فى أواخر الستينيات ولم تجد امتدادا لها . فى الوقت الذى نرى فيه الأستاذ شوقى خميس يعطينا تصورا آخرا مع عدم إنكار قيمة ما تم فى الستينيات . فإن السبعينيات قدمت عطاءا جديدا متمايزا ومن الممكن توصيف خصائص مميزة لهذا العطاء مضمونا وشكلا أو نصا وأداء . أليس هذا ما انتهينا اليه ؟

سامى خشبة :

انا متفق مع الاستاذ شوقى ولكننا بعملية رصد بسيطة . نستطيع ان نرى ان تجارب الستينيات لم تجهض كلها ولم تتطور كلها . العطاء الجيد فى الستينيات هو الذى تطور فى السبعينيات بمعنى ان أول مسرحية شعرية لصلاح عبد الصبور «مأساة الحلاج» كتبت بين ١٩٦٣ و ١٩٦٤ وهذه التجربة هى التى تطورت مع صلاح إلى أن كتب «بعد أن يموت الملك» وهى التى أعطت الفرصة لظهور شوقى خميس كشاعر مسرحى عندما كتب «مدينة المقنعين» و «الحب والحرب» مستخدما التراث الشعبى العربى ومنظورا جديدا للمسرحية التاريخية . واستخدام التراث الشعبى الذى بدأه ألفريد فرج فى «حلاق بغداد» هو الذى تطور بعد ذلك سواء مع ألفريد نفسه إلى أن كتب «على جناح التبريزى» و «رسائل قاضى اشبيلية» أو تطورت على يدى كتاب السبعينيات كيسرى الجندى وسمير سرحان أو فوزى فهمى الآن . الأشكال الجديدة فى العرض المسرحى لم يكن من الممكن حقيقة أن تظهر على أيدى مخرجين مثل أحمد زكى وعبد الغفار عودة وسمير العصفورى وكرم مطاوع ما لم يكن قد تم شيئان فى الستينيات : الشىء الأول أن هؤلاء المخرجين الذين كانوا شبابا فى ذلك الحين ذهبوا لتعلم أساليب جديدة فى التفكير المسرحى والعرض المسرحى فى الخارج وعندما عادوا ومارسوا عملهم كمخرجين وجدوا أن الأدب المسرحى المصرى سواء المسرح الشعرى عند صلاح عبد الصبور أو الشرقاوى أو النثرى كألفريد فرج وغيرهم قد تطور . عندئذ التقت خبرتهم المكتسبة مع تطور التأليف المسرحى . ولم تكن صدفة فعلا أن المسرح التسجيلى بمعناه الحقيقى يظهر على يد مترجم وشاعر مسرحى مصرى هو الدكتور

يسرى خميس – ويلتقى مع مخرج جديد هو أحمد زكى . لم تكن صدفة وجود شاعر درامي جديد يجدد الشعر الغنائى هو صلاح عبد الصبور ثم يكتب مسرحا شعريا بطريقة جديدة فيلتقى مع مخرج شاب جديد هو سمير العصفورى . لم تكن صدفة أن يكتب شوقى خميس «مدينة المقنعين» و«الحب والحرب» فيخرجها

عبد الغفار عودة . حتى المخرجون مثل الأستاذ عبد الرحيم الزرقانى حينما أخرج لشاعر مسرحى مثل صلاح عبد الصبور «ليلى والمجنون» اخرجها بأسلوب جديد . وكذلك أخرج نبيل الألفى مسرحية صلاح «بعد أن يموت الملك» بأسلوب جديد . وهذا ما تم كذلك مع مسرحية لوركا «الإسكافية العجيبة» التى صاغها شوقى خميس . ثم مع مسرحية «تانجو» لمروجيك البولندى المعاصر التى تطلبت تغير اسلوب الإخراج وإيقاعه والوانه وطريقة الأداء التمثيلى كما لاحظ الأستاذ احمد زكى حتى استطاع الممثلون المصريون الشبان انذاك ان يغيروا الأداء المسرحى او الأداء التمثيلى فى المسرح المصرى بسبب هذه التركيبة الجديدة التى تجمع بين الأشكال الجديدة فى التاليف سواء كانت مؤلفة او مترجمة،وهذا كله أسهم فى عملية الاتصال فيما بين الستينيات إلى السبعينيات . وهو خط يتكون من ملامح عديدة متغيرة فى التاليف وفى فنون العرض المسرحى . هذه الملامح فى تقديرى كما قال الأستاذ شوقى محتاجة فى الواقع لعمل نقدى يتطلب مناهج فنية جديدة فى التحليل إلى جانب المنهج الذى يتعرض للمضمون . فهذا المنهج مع احترامى الشديد له . قد يفيد فى دراسة الكتل الكبيرة للظاهرة ولكن لا يفيد حقيقة فى إدراكنا لواقع الفن وتطوره . ولايمكن ان تتضح حقائق الفن إلا إذا حللنا الفن نفسه . وإذا شئنا ضرب امثلة فإننا نقول إن ما اضافه ألفريد فرج يتجلى فى رصد الحوار الموجود فى «حدوتة معروف الإسكافى وحدوتة الحلاق واخواته فى الف ليلة ثم فى تجريد الحوار من «قال و قلت» . ومن المستوى العامى البسيط إلى مستوى التركيبة اللغوية الفصيحة المعبرة المكثفة والمركزة فى «على جناح التبريزى» . او إن شوقى خميس حينما ادخل خاصية التركيب فى القصيدة الحديثة على تصور المسرح الملحمى اضاف إلى المسرح المصرى «البطولة الجماعية» فى «سندباد» التى أحس بها احمد زكى وجعل الكورس هو البطل . والبطل الفردى اى سندباد نفسه مختفيا وراء المجموع . او اكتشاف فوزى فهمى لقيمة أسلوب السجع فى اللغة العربية . وإدراكه أن هذا الإيقاع فى الكتابة يمكن ان يقدم للغة المسرح قيمة شعرية وإحساسا وإيقاعا ومذاقا خاصا . هذه كلها أمثلة يجب ان نعى بها نحن كنقاد وحضراتكم كمؤلفين ومخرجين. واود ان انتقل الآن إلى مسالة الدعم المالى من جانب الدولة . وهى مشكلة ذات جانبين الأول يتعلق بانخفاض قيمة هذا الدعم فى ميزانية الدولة بشكل عام . نتيجة الأزمات الاقتصادية وأوضاع ما بعد ١٩٦٧ . والجانب الثانى هو الأكثر اهمية . ويمثل مشكلة لم نواجهها بشكل صريح وواضح وهى كيف لنا ان نطلب من الدولة إذا كانت هى المصدر الوحيد لتمويل فن قد يكون ضدها ؟؟ فى الحقيقة هذه المسألة يجب أن تواجه بموضوعية مطلقة . فلقد استمر الفنانون الأصلاء ومنهم احمد زكى وسمير العصفورى وعبد الغفار عودة وشوقى خميس وفوزى فهمى فى تقديم إنتاجهم . ولهذا فإنى أسألهم كيف تم استمراركم ؟ لقد شاهدنا أشياء عظيمة لكم وكانت الدولة تنفق عليها فما هى الحقيقة ؟ .

عز الدين إسماعيل :

هذا يوصلنا إلى قضية فى صميم المسرح ليست أقل خطورة من قضية فنية المسرح نفسه .

فؤاد دواره :

معظم الأعمال التى اشار إليها الأستاذ سامى خشبة قدمت فى مسرح الطليعة وهذا المسرح تجريبى بحكم ان جمهوره محدود ومتروك له شىء من الحرية . ولقد صمد هذا المسرح بإشراف مديره السابق الأستاذ أحمد زكى ثم الأستاذ سمير العصفورى مديره الحالى . صمد طيلة السبعينيات . لكن الظاهرة التى أرجو الا نغفلها هى مسرح القطاع الخاص . الذى يمثل النكبة الكبرى وأخطر ظاهرة فى مسرحنا .

عز الدين إسماعيل :

لو سمحتم لى .. نستانف مما توقف عنده الأستاذ سامى خشبة وهو ما يمكن أن يطرح الآن كموضوع للنقاش وخصوصا مع انقسام الحاضرين بين نقاد ومؤلفين ومخرجين أى أطراف العمل المسرحى جميعا . هناك مشكلة مترتبة على المعنى الذى الح عليه الأستاذ شوقى خميس وهو بقاء العمل المسرحى.متى يبقى ومتى ينتهى ؟ المشكلة هى الاستمتاع بالنص المسرحى والاستمتاع بالمسرح من حيث هو عرض هل يمكن أن يكون النص المسرحى مصدر متعة ؟ وعندئذ هل يمكن ان يعوض التاليف المسرحى نقص دور العرض التى هى موضع نظر دائما من حيث احتياجها إلى التمويل والميزانيات والدعم وما إلى ذلك ؟ هل يمكن أن يعوض النص المسرحى المثقف عن متعة المشاهدة ؟ وهل من الضرورى أن يستكمل النص وجوده ليحدث هذه المتعة على المسرح ؟

قد يبدو للبعض هنا ان هذه القضية قد حسمت . ولكنها فى الحقيقة ما تزال قضية مفتوحة . طرحت حولها وجهات نظر عديدة متساوية القوة والوجاهة . وكثيرون من نقاد المسرح والمتخصصون فى جماليات الدراما . يقولون إن متعة قارئ الدراما تفوق متعة من يشاهدها على المسرح على اساس ان المشاهد يتلقى المسرحية بشكل سلبى . يجلس مسترخيا سلبيا يتلقى ما تم إعداده له من قبل دون مشاركة فعلية من جانبه . وان القارئ يتلقى الدراما بشكل فعال وإيجابى . لانه يصنع لنفسه . بخياله . العرض الذى يريده . ويعالج النص المكتوب بالشكل الذى يقتنع هو به . إذا قرأ فى «تعليمات» المؤلف ان المنظر يتكون من «حجرة مؤثثة بشكل مريح» يترجم هو كلمة «مريح» بالشكل المناسب له . ولا يتقيد بالشكل الذى قد يترجمها إليه المخرج على منصة العرض المسرحى .. القارئ يجعل الدراما ملائمة للحدث الذى يباشره ذهنيا من خلال القراءة . فيحرك الأحداث والمشاهد بقدر ما يلزمه لكى يستمتع بها .. ويصبح فى وقت واحد المؤلف والمخرج والممثل وصانع الديكور . وما إلى ذلك من كل العناصر المصاحبة للعرض المسرحى او التى يصنع فيها العرض المسرحى . هل عكننا القول إذن . بانه قد يكون فى النص المسرحى غناء عن العرض المسرحى فى ظروف بعينها .

فوزى فهمى :

ناتى لبؤرة المشكلة واضيف إلى سؤال سيادتك سؤالا اخر : لماذا نهتم حتى الآن باعمال إيسخيلوس واعمال شكسبير وموليير حتى حينما تترجم وتقدم على مسرحنا ؟ لابد أن هناك قيمة حقيقية كامنة فى النص هى التى تحرك العلاقة بين المتلقى الذى هو الناقد او المؤلف وبين نص الدراما المكتوب .

عبد الغفار عودة :

فى تصورى اننا لو تتبعنا العلاقة بين النص والعملية الإخراجية تاريخيا من ايام اليونان . لوجدنا ان المؤلف كان هو المخرج ولم تكن هناك مشكلة . وكانت العملية تتم فى شكل ترجمة لما يريده المؤلفون . فالعمل كان يمثل وحدة فكرية يترجمها المؤلف شخصيا باعتباره مخرجا للعرض . ولكن فى العصر الرومانى انحط المسرح وبعد عن الجدية مما حدا بالكتاب المحترمين ان يكتبوا ويقرأوا اعمالهم فى جلسات فردية خاصة احتراما لنصوصهم الأدبية وقيمها الفكرية وخوفا من ان تبتذلها الفرق غير المحترمة . فإذا وصلنا إلى عصر النهضة نجد ان الممثل او الفنان الاول هو الذى كان يتولى عملية الإخراج فكان يخضع النص لمواصفات خاصة تبرز فرديته وتالقه الخاص فتصبح كل عناصر النص المسرحى فى خدمته سواء كانت إضاءة او ملابس او موسيقى .. الخ وبذلك بدأ الخلاف يتضح بشكل صارخ بين النجم الممثل الذى يخضع النص الأدبى لاحتياجاته الخاصة ليظهر كبطل فرد او ممثل كبير وبين ضرورة ظهور المخرج المسرحى الذى اصبح وجوده تعبيرا عن احتياج ملح إلى شخص ينظم العملية الفنية . بل يتدخل ايضا بتصورات مختلفة سواء كان يقدم رؤية المؤلف او يفسرها بقدر ما يحتمل .

عز الدين إسماعيل :

لو اذنت لى : إن القضية ابعد من هذا ..

عبد الغفار عودة :

انا لا استطيع أن اسمي نصا ادبيا يقرا فى جلسة نصا مسرحيا إلا إذا جسد هذا النص المسرحي برؤية إخراجية .

عز الدين إسماعيل :

لا زالت القضية المطروحة-لو اذنت لى-هى الاستمتاع بالنص المسرحي والاستمتاع بالعرض المسرحي .

فوزى فهمي :

منذ ١٥ سنة . انشا فنان امريكي اسمه T. H. Roo تجربة فنية اطلق عليها Theater in your head (مسرح فى راسك) وأصدر كتابا عن تجربته بنفس الاسم وهي تجربة تشبه ما اوضحه الدكتور عز الدين إسماعيل . وطبقا لهذه التجربة تزود المسرحية بتعليمات كافية (عن الضوء . والموسيقى) كما لو كان يعلم القارئ كيف يقرا المسرحية . ولكن مثل هذه التجربة على مستوى مجتمعنا لا مكان لها . اولا لارتفاع نسبة الأمية . ولو فعلتها فإنى أكون قد اتجهت إلى إرساء ارستقراطية مسرحية . وثانيا لأن الفن المسرحي لعبة . وما هو ليس لعبة ليس مسرحا . فما لا يشخص على خشبة المسرح ليس مسرحا . والمسرحية المكتوبة مشروع غير مكتمل . قليلون جدا من يجيدون رؤيته ناقصا .

سمير العصفورى :

لدى ما أطرحه فى هذا الموضوع . لقد طرحت هذه القضية من جانب رجل مسئول عن الكتاب . ومن قال إنه ليس عندنا من يقرأ المسرح فى مصر ؟ فسواء كنا نعمل فى المسرح او نشاهده فإن حركة النشر المسرحية جعلتنا نقرا فى الستينيات المسرح الأمريكي كله والأسبانى وغيرها الكثير وما زلنا نحتفظ فى مكتباتنا بهذه الترجمات الممتازة . هذا الاقتراح جاء من رجل مسئوليته الكتاب وانا من هنا موافق على الطرح الذى يطرحه . مع اعتبار انه إذا كان عندنا أربع خشبات للمسرح الجاد فى مصر فإنها لن تستطيع أن نحيط بما يكتب محليا وبما يحدث فى العالم . لقد ظهر بعد الستينيات كتاب عالميون لا نعرف عنهم إلا ما يتسرب إلى بعض الكتاب والقادرين على شراء الكتب الأجنبية . لا يمكن أن أستمتع إطلاقا بما يعرضه مسرح الطليعة أو القومي دون ان أقرأ ما يحدث فى العالم . وبتعبير آخر أقول أهلا ومرحبا بمسرحية تقرأ فى الكرسي أو فى السرير أو تقرأ فى أى مكان إلى جوار عرض مسرحي وحبذا لو قرأت المسرحية وشاهدتها بعين القارئ ثم شاهدتها عرضا مسرحيا . وهذا ما حدث فى مصر فى الستينيات . كنا نقرأ مسرحيتين أسبوعيا .

فوزى فهمي :

هل يمكن أن تستمتع بقراءة «نوتة» عمل موسيقى . نوتة السيمفونية الخامسة مثلا ؟

سمير العصفورى :

النص المسرحي ليس نوتة موسيقية . النص المسرحي مثل ما قال (فيلار) حياة من الكلمات تتحرك إذا لبست اللحم والجسم والعظم .

فوزى فهمي :

إذن نحن متفقان : فما المانع فى أن يكون عندنا حركة نشر لأنه بدونها لا يكون مسرح ؟

سمير العصفورى .

لا مانع .. شيء جيد جدا ان أعطى مسرحية مطبوعة للمتفرج ثم يذهب ليشاهدها على خشبة المسرح .

فؤاد دواره :

الذى لا شك فيه وقد يعرف الدكتور عز الدين إسماعيل إحصائيات الكتب الموزعة . ان المسرحيات المطبوعة أقل توزيعا من القصص ودواوين الشعر لماذا ؟ لأن عملية الاستمتاع بقراءة النص المسرحي تحتاج إلى ملكة معينة وتدريب معين وإلى عملية إخراج يقوم بها القارئ فى ذهنه . ولابد للكاتب الجيد فى كل العصور ان يكتب وفى ذهنه تصور لعرض مسرحي . وحتى بعض الذين زعموا أنهم لم يكتبوا للعرض المسرحي ثبت أنهم كانوا يفكرون فى العرض المسرحي . اضرب مثلا بذلك توفيق الحكيم حينما قال إنه كتب «شهر زاد» للقراءة وليس للمسرح ثم عثرت على نص يقول فيه إنه انتهى من كتابة المسرحية وهي فى حاجة إلى موسيقى كموسيقى استرافنسكى . فإذا كان كتبها للقراءة فحسب فكيف يفكر فى الموسيقى المصاحبة لها ؟ إذن هو يفكر فى العرض وإن كان قد اعلن انها لم تكتب للعرض . فالتجسيد المسرحي متى توفرت له العناصر الجيدة القادرة يعطى أبعادا ومتعة لا يمكن ان تتوفر للنص . ويحدثنا شاعر المانيا العظيم جوته عن متعة العرض فيقول : هل هناك متعة تفوق رؤيتنا لعالم متكامل يتحرك أمامنا على المسرح ؟ إن متعة العرض المسرحي لا تقارن بمتعة الكتاب . وإن وجد القارىء المدرب متعته فى الكتاب .

احمد زكي :

اعتقد ان المسالة واضحة . واوضحها تاريخ المسرح نفسه . فكل ما كتبه شعراء المسرح كتبوه للعرض المسرحي . سواء اخرجوه بأنفسهم كما كان اليونانيون يفعلون . او كما كان يفعل شيكسبير او موليير . ومسالة التصور الذى يضيفه المخرج ليس إلا من نتاج العصر الحديث . والمسرح اولا وأخيرا هو فن الممثل . قبل ان يوجد الديكور او قبل ان توجد الإضاءة الخاصة . الممثل يثير خيالنا ويوصل إلينا المعنى الذى يريده المؤلف . وقد قال المخرج المعاصر جان فيل بارتور إن المسرح يتكون من مؤلف ومخرج وممثل . وفى ساعة العرض يتوارى المؤلف والمخرج ويبقى الممثل وحده فى مواجهة المتفرج . وهو الذى يجسد النص لكي يستمتع المتفرج بعمل المؤلف والمخرج . ارى إذن ان النص وحده لا يستقيم بدون الممثل الذى هو محك التجربة ساعة العرض المسرحي .

عبد الغفار عودة :

لكن لايوجد خلاف حسب رايك مع راى الدكتور عز الدين إسماعيل ان المتفرج يقرا النص الأدبى ثم يشاهده على المسرح .

شوقى خميس :

احيانا التسميات تبعدنا عن لمس الحقائق . والحقيقة واضحة فالمسرح متعة جمالية لها طقوسها الخاصة . كلام قيل مليون مرة . ولكن منذ بدايات طباعة اول مسرحية فى تاريخ الإنسان وجد هذه المسرحية قارئ وتحققت متعة من القراءة . وارقام دور النشر فى العالم كله . ومصر فى الستينيات تقول إن قراءة المسرحية غير محتاجة لقدرات خاصة . القضية هى مشكلة التسمية هل يسمى النص نصا ادبيا ام نصا مسرحيا . ام نصف مسرحي . القضية فعلا ان هناك متعة فى قراءة النص وهى متعة وجدت بالفعل محاطة ببعض الحقائق النفسية . فقد اشترى مسرحية ربما اكون قد شاهدتها فاحب ان اقراها . وحينما كانت تطبع فى مصر ترجمات المسرح العالمي كنا نقراها جميعا لأن هناك متعة فى القراءة لها خصائصها المتميزة بعيدا عن متعة الاندماج فى طقس المشاركة الجماعية بالفرجة فى حالة العرض . هذه متعة لا تغنى عن الأخرى إطلاقا . ولكل منها خصائصها كحقيقة تاريخية لاتقبل الجدل .

عز الدين إسماعيل :

اعود إلى نقطة صغيرة فى القضية استكمالا لها وهى القول بان النص المسرحي المكتوب محتاج إلى نوعية معينة من القراء وفى اعتقادى ان هذا ايضا ليس ضروريا لان الفكرة الى طرحناها فى البداية بانه طالما ان المتلقى يستقبل هذا النص كقارئ حيث تتحدث المسرحية من خلاله . فإن هذا النص سيكون قد ادى وظيفته تماما . كيف اصنع انا هذه المسرحية ؟ اصنعها كما يحلو لى من وجهة نظرى تستوى

تفكيرى ، بأى مستوى .

عبد الغفار عودة :

الأدبى وليس الفنى ..

عز الدين إسماعيل :

ليس هناك فرق ..

عبد الغفار عودة :

للدكتور عز الدين إسماعيل مسرحية «محاكمة رجل مجهول» قال فيها كلمته بلا شك قالها بلاخلاف ومثلت هذه المسرحية أكثر من مرة بأكثر من أسلوب . فهل استطاع مخرج من المخرجين ان يفسر مسرحيتك تفسيرا مطابقا للذى فى ذهنك ؟

عز الدين إسماعيل :

هذا شىء لا اتوقعه .

عبد الغفار عودة :

إذن ما تكتبه شىء . وما يقدم على المسرح بتفسير مسرحى فهو شىء اخر . ولا تمكن ان يكون الهدف الذى كتبت من اجله هو نفس الهدف الذى فى ذهن المخرج ..

عز الدين إسماعيل :

هذا يثبت ما اقول بانه إذا كان من حق عدد قليل من المخرجين ان يفسروا النص لعدد كبير من المتفرجين . الا يكون من حق العدد الاكبر من القراء ان يفسر كل منهم النص لنفسه ؟

احمد زكى :

المسرحية عندى تكتب لا لتقرا . اقراها كما نريد . لا شان لى . ولكنها تكتب لتمثل . ولكن الذى يريد القراءة يقرا عندما كتب شيكسبير لم يكتب للاطلاع إطلاقا وإنما كتب مسرحياته لتمثل . وفى العصر الفيكتورى بداوا يطبعون مسرحيات شيكسبير فيقسمونها إلى الفصل الأول ثم الثانى ثم الثالث : المنظر الأول . الرابع . الخامس . السادس . شيكسبير لم يكتب هذا . ولذلك عندما تقرأ «البرولوج» فى روميو وجولييت نجد انه يقول إن المسرحية تستغرق ساعتين . ولكن هناك مخرجون عرضوها فى خمس ساعات بسبب المناظر . من أرادالقراءة يقرأ كما يريد . لكن المسرحية كتبت لتمثل على المسرح .

سامى خشبة :

سأضطر للرجوع إلى كلام الأستاذ شوقى خميس . بعد كلام الأستاذ أحمد زكى الأخير اجدنى مضطرا لأن اكرر المسألة مسألة بداية العصر الحديث وتحديدها . وبداية ظهور الذوق الحديث الذى أدى إلى خلق المتعة بالقراءة . فعلا . إيسخيلوس كان يكتب للتمثيل فقط . وفعلا كان اليونان فى القرن الخامس ق . م يكتبون فقط للتمثيل . لم يكن فى ذهنهم القراءة . كذلك فعل موليير وكورنى وراسين . الكتاب المقدس نفسه لم يكن يقرأ ولكن كان يرتل فى الصلوات . عندما ظهرت المطبعة وطبع الكتاب المقدس أصبح نصا ادبيا يقرأ . وظهر ذوق جديد يصاحب عملية الأداة الجديدة للتوصيل . نجد هذا الذوق مع ظهور ادوات جديدة للتوصيل تتفاعل مع الناس ويتفاعل معها الناس . فى كل مرحلة ينمو ذوق جديد وعادة جديدة . قبل ظهور السيما كان الإنسان ينظر إلى الصورة الواحدة الثابتة على الحجر ويتاملها إلى ان يستوعبها . الجهاز العصبى بدأ يتطور بسبب السيما . فخلقت حساسية فنية جديدة . ولكن أريد أن ألمس نقطة ربما تفتح مناقشة جديدة هى مسالة عدم تعودنا على تقبل الدراما وقراءتها . إن عمر الكتابة للمسرح عندنا مائة وثلاثون سنة ومنذ ستين عاما ونحن نقرأ المسرح ونسبة الأمية لم تزل مرتفعة فنحن لم نتعود بعد على الشكل الدرامى الذى هو صراع الأقدار وصراع الشخصيات والعقول والإرادات مما يؤدى إلى تبلور موقف جديد تماما . هذا «الديالكتيك» الذى تجسده الأشكال الدرامية جديد علينا . الشكل الدرامى المسرحى بالذات جديد علينا . وفى الحقيقة كان دخوله فى ثقافتنا القومية مهما جدا من أجل التطور من ثقافة اعتادت السرد والحكى والكلام الممطوط إلى الأحداث المركزة المتماسكة المتصارعة . أعتقد أن علينا أن نحرص على نشره وتعويد الناس على قراءته . ومشاهدته . وأساسا من خلال القراءة لأننا إذا عودنا المثقفين على قراءة ذلك النوع الأدبى فإنه سيؤدى حتما إلى تغيير بنية التفكير؟ألا يمكننا على سبيل المثال المقارنة بين المتعة التى يمكن تحقيقها من قراءة هاملت ثم مشاهدتها والاستمتاع بها عرضا مسرحيا ثم التمتع بها فيلما سينمائيا .. من المؤكد أن أنواع التوصيل الثلاثة متعة فنية . ولكل منها وجودها المشروع ومذاقها الخاص .

فؤاد دواره :

أنت فى المسرح تستعمل أكثر من حاسة . تسمع وترى . فى القراءة تستعمل عينيك فقط .

عز الدين إسماعيل :

فى القراءة أستغل أكثر من حاسة للتلقى . ولذلك . ينبغى ان تطرح أسئلة كثيرة كائنة ما كانت النتيجة : كيف بنيت المسرح الذى بنيته وأنا أقرأ ؟ وكيف مثلت الشخصيات ؟ كيف ألبستهم ملابسهم وحركتهم فى المكان ؟ هذا من صنعى انا .. هذه متعة المشاركة فى إبداع النص . وهى أبلغ وأقوى فى تصورى من أن أجلس لتلقى الأشياء بالحواس من خلال تفسير شخص آخر . قد يكون صاحب تفسير رائع ومقنع إلى أبعد الحدود .. يهزنى .. كل هذا عظيم لكن أيها أكثر ارتباطا بكيانى أن اتلقى التفسير من الخارج وأنفعل به أم أصنع هذا التفسير بنفسى ؟

عبد الغفار عودة :

إذا أردت مسرحا فالرأى الأول وإن أردت أدبا فالرأى الثانى .

عز الدين إسماعيل :

لابد إذن من تحديد الفرق بين الأدب والمسرح فى هذا الصدد .

فؤاد دواره :

النص الذى يحقق متعة القراءة هو نص أدبى جيد ويمكن نصل به إلى عمل مسرحى أجود .

عز الدين إسماعيل :

ما مجال التفضيل هنا ؟

فؤاد دواره :

القدرة على التأثير .

عز الدين إسماعيل :

ولكن هذا لا يمكن التسليم به بالضرورة .

عبد الغفار عودة :

نص أدبى جيد يمكن ان يوصل إلى عرض مسرحى جيد .

عز الدين إسماعيل :

هذا شىء آخر

فؤاد دواره :

هنا نقطتان .. هناك نوع من النصوص المسرحية غير قابل للقراءة او عندما تقرا لا تجد فيه متعة ادبية ولكنه حين يجسد على المسرح يصبح عملا عظيما جدا

عز الدين إسماعيل :

يمكننى أن أذهب إلى أبعد مما ذهبت إليه وأقول : إن البانتوميم الذى

لا يستخدم الكلمات يمكن ان يكون ممتعا على المسرح . هذه مسألة اخرى تماما .

فؤاد دواره :

هذه حقيقة .. وهي نفس المسألة .

عز الدين إسماعيل :

ابدا .. ففكرة العرض المسرحي هذه صنعة خاصة ونوع جمالي متميز . ينبع من ..

هدى وصفي :

التمسرح او المسرحة Theatricality

عز الدين إسماعيل :

بالضبط ..

سامي خشبة :

وهذا نوع جمالي خاص .

عز الدين إسماعيل :

على كل حال ننتقل من هذه النقطة إلى مشكلة من المشكلات الهامة جدا وهي الفكاهة على المسرح . حينما تتدخل عناصر غير الكلمة في صنع الفكاهة نتساءل هنا حول الفكاهة على المسرح والوسائل التي تستخدم فيها وتوظيفها . هل اولا من حيث المبدأ الفكاهة على المسرح مطلوبة ام غير مطلوبة ؟ وفي اى الحالات ؟ وإلى اى حد تستخدم وكيف ؟

احمد زكي :

اعتقد انه حتى إذا كان العمل جادا فإن الامر لا يخلو من ملامح فكاهية في النص ويستطيع المخرج ان يبرزها عن طريق إحداث هزات في النص دون ان يخل برسالته وادبه كما اراده الكاتب . احيانا قد يتناول مخرج نصا مسرحيا مأساويا ويحيله إلى نوع من العمل الفكاهي دون ان يخل برسالته الاصلية . واذكر انى رايت (هاملت) بهذا التشكل في عرض إيطالي قدم في لندن . اما بالنسبة للفكاهة في المسرح المصرى فاسمحوا لى بالرجوع إلى الستينيات لقدحدثت كثيرمن قيادات المسرح الفكاهي إلى تقليد شابلن وجرى لويس وغيرهم من الممثلين الاجانب . ولكن اعتقد انهم بعد رحلة التقليد قد خلصوا إلى اساليب خاصة بهم واستطاعوا ان يقدموا بعض الاعمال الجادة .

عز الدين إسماعيل :

ربما كان علينا ان نزيد تعمقنا في هذه القضية قليلا كيف تتولد الفكاهة ؟

احمد زكي :

اما عن كيف تتولد الفكاهة فليس عندنا المعمل او المعامل التي من خلالها يستطيع الممثل ان ينمى قدراته على التعبير الفكاهي . واعتقد ان ممثلين فكاهيين من نوع لوريل وهاردى وبود آبوت ولوكاستيلو وغيرهم لم يقدموا فكاهاتهم بشكل تلقائي ولكنها تبلورت من خلال ممارسات وتجارب وتدريبات استطاعت ان تعطى في النهاية النتيجة التي رايناها في السينما الامريكية .

عبد الغفار عودة :

في هذا الصدد هناك ما يكاد يكون من المسلمات وهو ان ما يضحك جيلا من الناس لا يضحك جيلا اخر او نوعية اخرى . اما عن الكوميديا في مصر فقد كانت في الستينيات اقرب إلى كوميديا الموقف نابعة من الدراما المكتوبة . لا تعتمد على الميوعة والتلميحات الجنسية والالفاظ الخشنة والابتذال مثلما نرى في مسرح القطاع الخاص وكان الفنان على درجة من الالتزام بالنص المكتوب .

شوقي خميس :

اريد ان ابدا بمسرح القطاع الخاص . إنه يقدم رصيدا رائعا جدا من القدرة على الإضحاك . وكثيرا ماترددت على الممثلين الشبان . ان يتعلموا من اساليب الممثلين الكوميديين في المسرح التجارى . وان يستغلوا هذه القدرات المبدعة على الإضحاك لخدمة هدف اسمى هو الوصول إلى الكوميديا الجيدة . وقد لا نكون بحاجة إلى معامل او تدريبات فالفن الفكاهي موجود عندنا ومن قديم الزمن وفي اشكال كثيرة . المسرح الشعبي مثلا اعتمد اساسا على الفكاهة وفنون التقليد والاراجوز وغيرها . وكانت للفكاهة تقاليد ولها رصيد ضخم يمكن ان نستند إليه مع ربطه بهدف نبيل وجاد لعمل الكوميديا الجيدة إن لحظة الضحك في المسرح هي لحظة تتحرر فيها إرادة المتفرج من الوهم المسرحي . وقد استخدم بريخت نفسه « الفارس » مثل ما استخدم الاشكال الاخرى . والحقيقة ان نجوم « الفارس » في القطاع الخاص في مصر يصلون إلى حد مستوى الإبداع ولكن المشكلة هي كيف نستفيد منهم . إن اكتشاف روح الفكاهة في العمل المسرحي يعادل في رايي اكتشاف روح الشعر . وحتى فكرة التغريب هي نفسها فكرة الفكاهة وهي وسيلة من الوسائل التي تحرر الممثل من الاداء الميلودرامي بقدر ما تحرر المتفرج من الوهم المسرحي .

احمد زكي :

نعم . ولكن لها حرفيتها الخاصة التي لا يمكن الاستغناء عنها . ولهذا يقولون إن التمثيل الكوميدى اصعب من التمثيل الحاد لانه من السهل جدا ان تبكي . وليس سهلا ان تضحك وعلى هذا لابد ان يدرس الممثل « تكنيك » فنه . لان الممثل الكوميدى الحقيقي نادر .

عز الدين إسماعيل :

انت تتكلم من وجهة نظر الممثل ؟

احمد زكي :

بالطبع ..

عز الدين إسماعيل :

هل تسمحوا بان نرجع للنص . لقد قلت الان إن التمثيل الكوميدى صعب وقلت إن الممثل الكوميدى الحقيقي نادر . هذا ينطبق ايضا على التاليف الكوميدى الذى اعتقد انه اصعب من ان يؤلف وليس في نيتك ان تحدث هذا النوع من الإبهار الذى نتفق على انه جزء لا يتجزأ من العملية المسرحية . ما يحدثه الإضحاك لا يقل ابدا عن الرسالة التي تريد ان تشحن بها القارئ او المشاهد . الإضحاك هو وسيلة توصيل جيدة بل من افضل وسائل التوصيل . وقدعرفنا ان الممثل يحتاج لكفاءة وتدريب واقتدار خاص فماذا عن الكتابة .

فؤاد دواره :

الإضحاك بالدرجة الاولى يعتمد على قدرة الممثل وهو ما يسمى بالحضور المسرحي . وعندما نستعرض تاريخ المضحكين في المسرح المصرى نجد ان الريحاني مثلا والكسار شخصيات تملك القدرة على الإضحاك . وهذه موهبة وقدرة . ولا شك ان التدريب ينمى هذه الموهبة . اما وسائل الإضحاك في النص فاعتقد انها متوارثة وهناك ما يسمى مخزن الفكاهة . ونعلم انه موجود من ايام اريستوفان . وقد حصر النقاد الموضوعات التي يمكن ان تكون مصدرا للضحك . ولكني اريد ايضا ان اطرح قضية ابتعاد مسرحنا الضاحك عن وسائل الإضحاك النبيلة او شكل الكوميديا . وانا اعرف ان الكوميديا كانت هي الغالب على مسرح الستينيات . مثل اعمال سعد الدين وهبه التي كانت كلها كوميديات والقضية اجتماعية . وكنا نعتبر هذا مسرحا جادا . فالكوميديا شكل مسرحي راق ويمكن ان تحدث الإضحاك النبيل الذى لايفقد الإنسان إنسانيته . ولكن الذى حدث الآن

في مسرح القطاع الخاص نوع من الإسفاف والهبوط الخطير . ينعكس هذا بالطبع على مسرح القطاع العام لانه يجد انه امام منافسة ويتحتم عليه ان يبارى هذا الاتجاه حتى يصمد . اخطر من هذا . الاسلوب الهابط نفسه بدا ينعكس على مسارح الثقافة الجماهرية في الاقاليم . اخطر من هذا وذاك . انى فوجئت . وانا في لجنة تحكيم المهرجان بالمسرح الجامعي ان هذا المستوى من الهبوط ينعكس على الاعمال المقدمة وهذا امر خطير . لاننا ايضا نمثل قيادة فكرية على المستوى العربي شئنا ام ابينا . وهناك إجماع في العالم العربي على انه عندما يرتفع المسرح المصرى ويجد ويقول اشياء هامة ينعكس هذا على مسارح البلاد العربية . والعكس صحيح .

سامي خشبة :

دور التليفزيون في توصيل مثل هذه الاعمال الهابطة . ونشر ما يصاحبها من ذوق مسف ولغة بذيئة سواء بين الجمهور المصرى او جماهير البلاد العربية،دور بالغ الخطورة ويعنيني بالدرجة الاولى دوره داخل مصر . التليفزيون اداة تسلية سهلة ومغرية . يهاجمك ويحتويك وانت مسترخ امن في منزلك بمجرد ، ضغط على زرار . ومن ثم فإن ما يقدمه التليفزيون يعد بالنسبة للجماهير العريضة الاداة التي تقدم له المثال في السلوك وفي التفكير وفي الوجود الاجتماعي .

وبالتالى يصبح هذا النموذج هو نموذج الإنسان في الواقع الاجتماعي في الشارع وفي المكتب . وحقيقة انا لا اريد ان اقول إن التليفزيون خلق كل هذا . وإنما هي عملية مركبة يشترك فيها مسرح القطاع الخاص ومسرح القطاع العام اللذين يدعمهما التليفزيون ثم يؤكده الإعلام وتدعمه كتابات كثيرة

عبد الغفار عودة :

وذلك في غياب النقد الحقيقي بطبيعة الحال .

سامي خشبة :

الحقيقة ان هذا النقد ليس غائبا وإنما هو ضعيف وصوته خافت ومكبوت . والجمهور لا يسمعه . وإنما اذانه مفتوحة للصوت الاخر وللنغم الاعلى والاكثر انتشارا . إنها عملية متراكمة معقدة مركبة للغاية . ولا تمكن علاجها بقانون وفي نفس الوقت مطلوب لها قانون حتى نفهمها . ونقطة اخرى اريد الإشارة اليها . اذ يبدو اننا في مصطلحنا النقدى والإخراجي والإبداعي انعزلنا في ميدان الكوميديا بالذات مع استثناءات قليلة يمكن أن نحصيها على الاصابع تؤكد وجود نوع من الاضحاك في تراثنا . الاستاذ شوقى اشار مثلا إلى هذا المعنى عندما تحدث عن خيال الظل والاراجوز وقد ابرز هذا المعنى الدكتور على الراعي في كتابيه الكوميديا المرتجلة و ، كوميديا الزعاق فلو اننا كنقاد ومخرجين ومؤلفين استطعنا ان نتوصل للمصطلح الخاص بفن الاضحاك في تراثنا القومي . ولو استطعنا ان نوظفه في مؤلفاتنا كما جاء عند الفريد فرج في ، على جناح التبريزى او ، حلاق بغداد وكما فعل على الراعي كناقد . لتوصلنا إلى فهم اصيل لفن الكوميديا المصرى في التاليف وفي العرض المسرحي .

عز الدين إسماعيل :

النقطة التالية في مناقشتنا هي مسالة التجريب والاعمال التجريبية التي قدمها مسرحنا منذ الستينيات . وإذا سمحتم لى بطرح هذه النقطة اقول إنها تطرح ظاهرة غريبة في الستينيات . حينما كان مسرح القضايا الاجتماعية هو السائد عندنا . حدث تناقض لافت للنظر بظهور الاتجاه إلى التجريب الذى بدا على نطاق ضيق في مسرح الجيب . وكان الإقبال عليه كبيرا بنفس درجة الإقبال على مسرح القضايا الاجتماعية . فهل انقسم المجتمع في ذلك الوقت وانقسم المسرح .. ام كيف نفسر هذه الظاهرة . وكيف تطور المسرح التجريبي عندنا . ولماذا ؟

احمد زكى :

حينما بدا التجريب في مصر بدا متاثرا بالغرب اكثر من كونه نابعا من ظروف محلية بدليل ان توفيق الحكيم كتب ، ياطالع الشجرة متاثرا بالاتجاهات التجريبية في الغرب .

فوزى فهمي :

ورشاد رشدى كتب ، رحلة خارج السور .

احمد زكى :

المشكلة كانت انه في اواخر الخمسينيات وفي منتصف الستينيات ظهرت اعمال يوجين اونيسكو . وصمويل بيكيت وكانا يكتبان قبل ذلك لكنهما بدآ يعبران عن الضياع بعد الحرب العالمية الثانية . وبدانا نحن نترجم هذه التجارب ونقلدها لكن التجريب على المستوى المحلى لم يصل إلى الدرجة التي ننشدها حتى الان اما التجريب في المسرح العالمي فقد اصبح محدودا في هذه الايام في حين انتقلت القضايا المصرية . مثل فيتنام والمشكلة العنصرية . إلى خارج برودواى وهي منطقة مركز المسرح . وذهبت إلى الحوارى والازقة في نيويورك واصبحت تقدم في المقاهي والكنائس وغرف الاسطح . وقدم رجال المسرح اعمالا عظيمة على مستوى اخر . ولم يكن عملهم يقتصر على الإخراج فحسب بل كان عمل فريق متكامل المؤلف كقائد والمخرج كعازف والممثلون كموسيقيين . ويصاغ العمل في اخر الامر ثم تعرض المسرحية . وهذا للاسف لا يحدث عندنا . بل إننا نهمل الدراسات المسرحية وهي امر ضرورى . كما إننا لا نستغل الخامة الهائلة المستمدة من تراثنا التي تمكن ان توظف إلى جانب التاثر بالمسرح الغربي

فؤاد دواره :

اود ان اعلق على قضية التجريب هذه . فقد بدات حقيقة بتقليد الغرب ولكن الامر لم يقتصر على هذا،بل إن المسرح قدم نماذج من المسرح الاغريقي والإيطالي ومسرح تشيكوف وغيرها . إذن كان هناك اتجاه للدراسة والتعريف بالاتجاهات المسرحية بشكل عام وليس مسرح العبث فقط وهذا شيء يذكر للمسرح المصرى،بالإضافة إلى هذا هناك المسرح الطليعي او مسرح الجيب . إذن فقد حقق التجريب خطوات طيبة في هذا الحقل . يبقى نوع اخر من التجريب نحن احوج مانكون إليه وهو التجريب مع الشعب . ولا يتم هذا إلا بمجموعة من الدراسات المسرحية نحن احوج ما نكون اليها . هناك مثلا تجربة قامت بها الثقافة الجماهرية منذ سنوات . فقدمت فرقة ، دنشواى وهي فرقة من الفلاحين مسرحية ملك القطن ليوسف إدريس وتمت هذه التجربة دون دراسة او تقييم او نقد . هل كانت التجربة قابلة للتعميم ام لا ؟ إن هذه التجربة تعد من انواع التجارب التي تتم مع جمهور المشاهدين ولابد ان يلحقها استطلاع لراى ومدى استجابة الجمهور للعرض، هذا في الحقيقة مهم جدا اذا كنا نريد تطوير مسرحنا

فوزى فهمي :

هذا الكلام الذى قاله الاستاذ فؤاد مهم جدا فما ينقصنا حقا هو الجانب المرتبط بالتجارب مع الناس وتلمس مدى التفاعل مع خشبة المسرح إذ انه خطوة نحو المسرح البسيط الذى ينبغى ان نقدمه،مسرح السيارة . مسرح المركب . مسرح المصطبة . مسرح الفرق . المسارح المتنقلة . جميع الاشكال المسرحية التي تمكن من خلالها ان نستنبط شكلا غير الشكل الاوربي الذى وفد إلينا من الغرب . لقد كانت التجارب التي قدمت إلينا منذ إنشاء مسرح الطليعة قاصرة . إلى حد ما . على النص وإن كانت تحاول في بعض الاشكال المسرحية التعامل مع التراث ورغم ذلك ظلت قضية هوية خشبة المسرح تحتاج إلى تفسير

عز الدين إسماعيل :

هل تعتقد سيادتك اننا بهذا نستطيع ان نفلت من التجارب التي تتم في الغرب في مجال المسرح ونستغنى نهائيا عن اى نوع من الممارسة التي تسفر عنها هذه التجارب ؟

فوزى فهمي :

لقد بدا الغرب . بعد ان وصل إلى حد معين من التطور . ينظر إلى الشرق . إننا عندما نرصد الان اى مسرح من مسارح اوربا او امريكا نجد اهتماما كبيرا بمسرح الشرق الاقصى والمسرح الهندى . على سبيل المثال بريخت تاثر بالمسرح الشرقي بما فيه

مسرحنا . إن أساليب من نوع التغريب أو اللعبة داخل اللعبة يرجع أصلها إلى المسرح الشرقي . ومن غير المعقول أن أقول إني سأقف مكتوف اليدين أمام التجارب الغربية أو أمام المسارح الشرقية . فنحن نحتاج إلى هذه النوعية من الأشكال المسرحية فالمسرح له هوية خاصة تختلف عن هويته في الغرب . وأقول إن الغرب استعان بتجارب المسرح الشرقي وعلينا نحن أن نستفيد من الأثنين .

سامي خشبة :

الحقيقة إن كل هذا الكم من التجارب في المسرح الغربي يتعلق بالشكل ولا يمس مضمون التجريب ولا دوافعه الأصلية في الغرب . لقد نشأ المسرح التجريبي هناك نتيجة لتطور الفلسفات الأساسية،الوجودية . والتحليل النفسي . والماركسية . والوضعية المنطقية . والدراسات اللغوية الحديثة في إطار الإحساس بالقنبلة الذرية وتهديد المصير الإنساني بوجه عام . أما التجارب العبثية عندنا فقد تمت بعيدا عن الأصول الفلسفية التي نبعت منها هذه التجارب في الغرب . ومع ذلك أعتقد أنه يوجد لدينا تجريب أصيل جدا لم يعتمد على الغرب وإن استفاد من التجارب الشكلية التي انجزها الفن المسرحي الغربي الذي وصل إلى مستوى تكنيكي متقدم جدا واستفاد من دراسات فنية تكنيكية كثيرة وعملك ادوات فنية متطورة . هذا التجريب الاصيل في تصوري استفاد منه يوسف إدريس ونجيب سرور وميخائيل رومان وسعد الدين وهبه وصلاح عبد الصبور وشوقي خميس ويسري الجندي وفوزي فهمي وسمير سرحان وشوقي عبد الحكيم،الذي بدا مقلداً ثم تحول منذ مسرحيته الملك معروف إلى الابتكار واكتشف اصالته،ولا ينكر احد ان يوسف إدريس عندما كتب « الفرافير » كان متاثرا بتكنيك التجريب الغربي ولكن المضمون الاساسي كان محليا جدا والشخصيتان المبدعتان كانتا مستمدتين من الاراجوز وخيال الظل . نجيب سرور عندما نشر مسرحيته الاولى « ياسين وبهية » كان بلا شك يضع يده على مصدر اساسي من مصادر السيرة الشعبية التي حولها إلى دراما مسرحية بعد اكتشافه خصائصها الدرامية وخلق للشخصيات والإطار المسرحي الملائم لها . ميخائيل رومان مثلا عندما كتب « العرضحالجي »

فوزي فهمي :

و « الليلة نضحك » .

سامي خشبة :

و « الليلة نضحك » . و « الوافد » كانت كلها متاثرة بالاتجاه العبثي في إطار الإحساس بالقنبلة الذرية والمصير الإنساني بوجه عام

هدى وصفي :

بالإضافة إلى الاسباب التي ذكرها سامي خشبة لنشاة مسرح العبث اود ان اضيف إلى هذه الاسباب تاثر المسرح الغربي بمسرح الشرق الاقصى واخص بالذكر مسرح « النو » ومسرح الكابوكي اللذين تولدت عنهما فكرة تطويع الجسد والحركات الإيقاعية للتعبير عن مفهوم عبثي .

سامي خشبة :

هذا صحيح . لكن إذا عدنا إلى قضية التجريب في المسرح المصري نجد ان ميخائيل رومان حاول المزج بين الرؤية الماركسية والتكنيك العبثي وكانت النتيجة غريبة جدا . في « العرضحالجي » كان الامر مختلفا لانه اخذ التكنيك الخاص بالتعبيرية عن الألمانية في العشرينيات وركبه على حارة مصرية . وعلى شخصيه بورجوازي مصري وزوجته . ونجيب سرور لجأ في « ياسين وبهية » إلى التاريخ المصري وقام بتطوير الحدوتة الشعبية واضاف إليها من عنده وجعل شاعر الربابة يكمل الأسطورة،وكان صلاح عبد الصبور بلا شك يحاول التجريب على اشكال مسرحية واستفاد في مسرحية الحلاج" من الابنية والتركيب في مسرح إليوت وكتاب اخرين . ولكن الشخصية التي ابتدعها والموضوع وعلاقته بالشخصية والإطار الاجتماعي والتاريخي الذي اداره واللغة التي استخدمها . كل هذا عمل اصيل جدا ادى إلى تطوير ملامح اصيلة في الثقافة العربية ذاتها . كما يراها شاعر مصري عربي معاصر .

عبد الغفار عودة :

نضيف إلى هذا تجارب قامت بها الثقافة الجماهيرية على امتداد المحافظات كافة قدمت فيها تجارب كثيرة للتجميع بين الفنانين والجمهور .

سامي خشبة :

انا اريد ان اضيف معلومة تعليقا على كلمة الاستاذ فؤاد التي قال فيها إن معظم التجريب كان في مسرح الطليعة . هذا غير صحيح . الحقيقة إن مسرح الطليعة كان رائدا في عملية التجريب ولكن معظم الاعمال المصرية كانت خارج مسرح الطليعة . « الفرافير » مثلا لم تكن في مسرح الطليعة .

فؤاد دواره :

الفرافير تمثل مرحلة في الستينيات ولكن ماذا عن السبعينيات .

سامي خشبة :

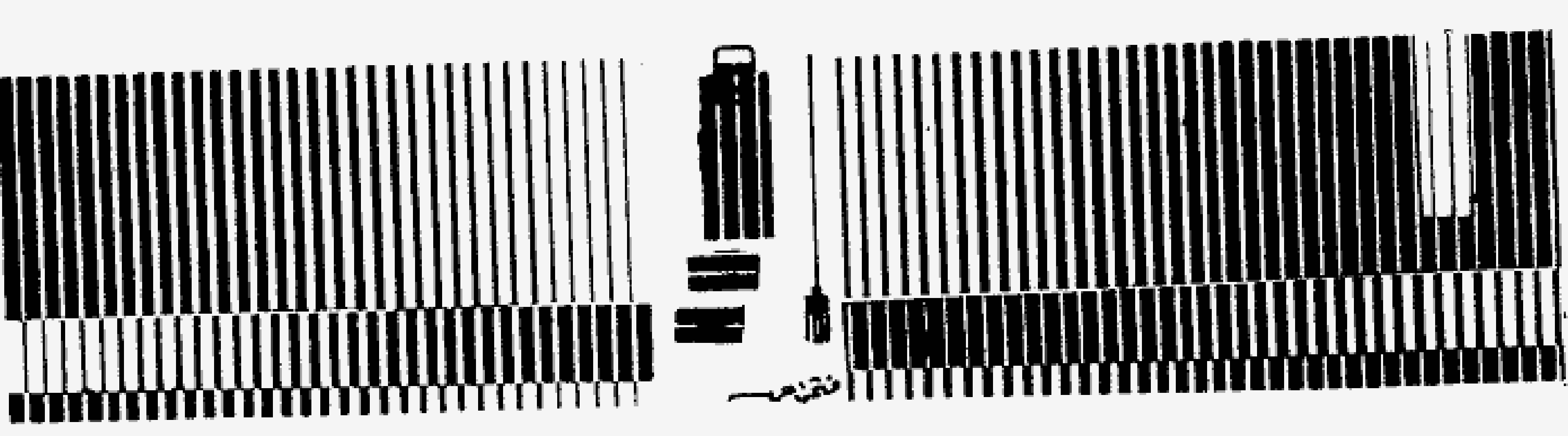
ولا حتى في السبعينيات صحيح إن « ياسين وبهية » مثلت في الطليعة . ولكن « ياسين وبهية وخضرة » لم تكن في الطليعة كما مثلت « العرضحالجي » في الحكيم وفي المسرح القومي مثلت « بعد ان يموت الملك » و « ست الملك » و « دعوة الغائب » وفي المسرح الحديث قدم محمود دياب اول اعماله « الزوبعة » ثم قدمت في الاقاليم وقد قدمت في الاقاليم ، اعمال يسري الجندي ثم انتقلت بعد ذلك إلى الطليعة كما قدمت فرقة مرسى مطروح مسرحية ميخائيل رومان العشبة « الوافد » .

عبد الغفار عودة :

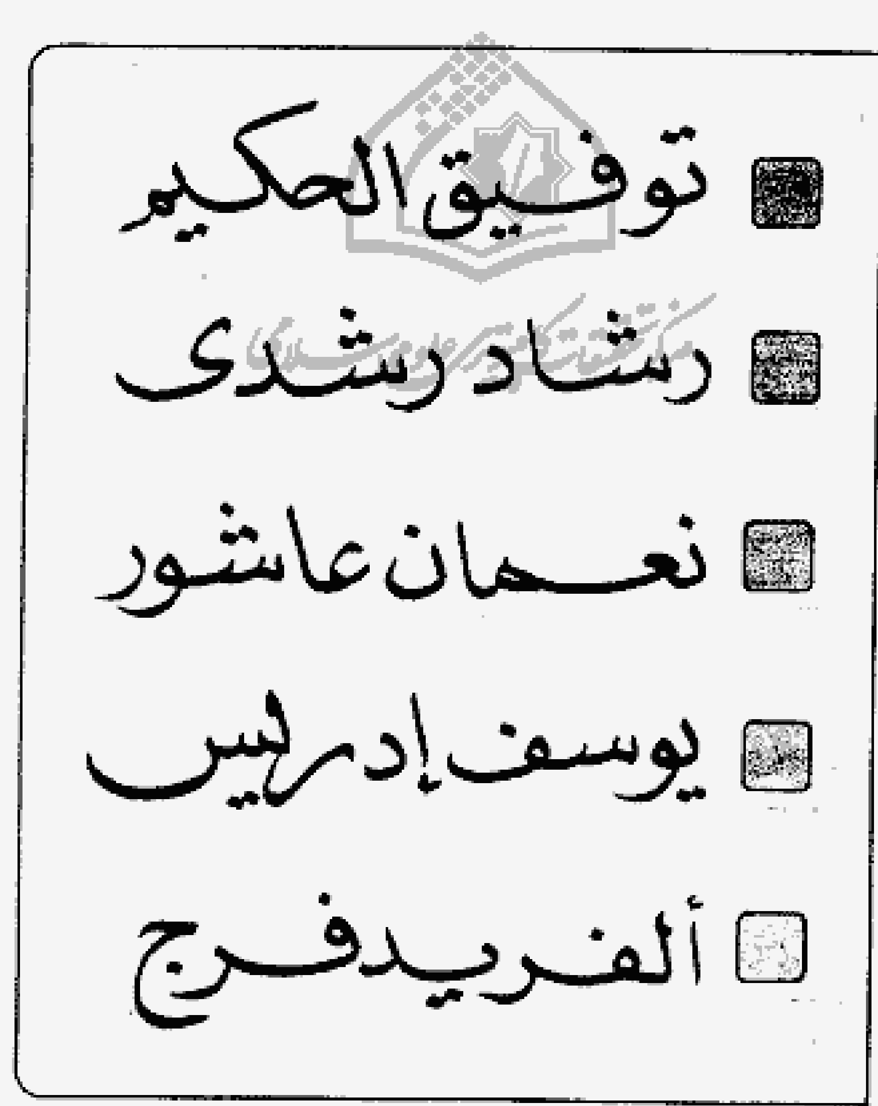
المطلوب ان تستمر هذه التجارب .

عز الدين إسماعيل :

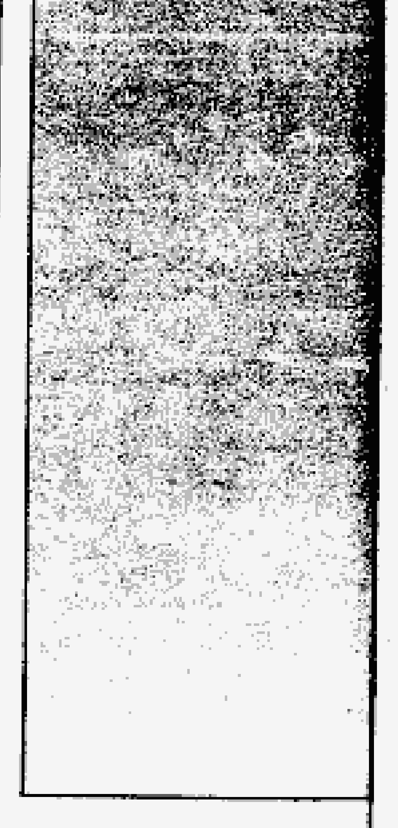
بالطبع نود ذلك . واعتقد اننا بهذا نكون قد وصلنا إلى ختام هذه الندوة التي كانت ممتعة ومفيدة ومعبرة عن وجهات النظر المختلفة التي طرحت فيها . واعود لاشكركم مرة اخرى باسم المجلة وكل العاملين بها .

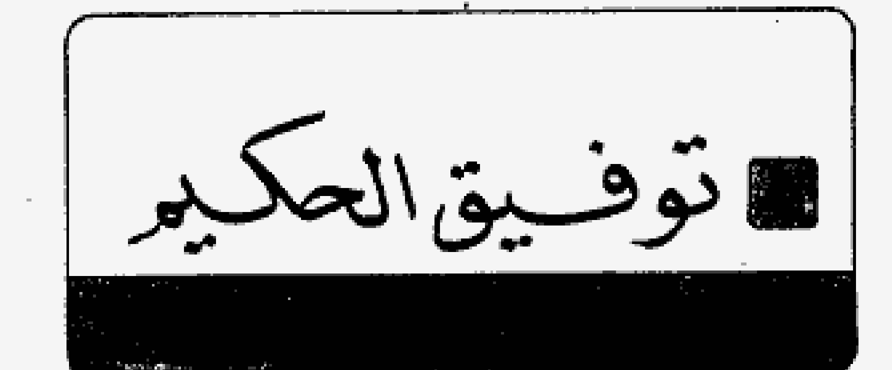


الفن المسرحي من خلال تجاربهم



- توفيق الحكيم
- رشاد رشدي
- نعمان عاشور
- يوسف إدريس
- ألفريد فرج





الكاتب الكبير الأستاذ / توفيق الحكيم
بعد التحية

مجلة «فصول» ترجوكم التكرم بالاجابة عن الأسئلة التالية :

١ - لماذا اتجهت الى الكتابة للمسرح ؟ وكيف بدأ هذا الاتجاه ومتى ؟
٢ - اذا كنت تكتب أنواعا إبداعية أخرى فلم تختار القالب المسرحي دون غيره من قوالب الفن القولى الأخرى التى تكتبها كذلك ؟
٣ - كيف يرد على نفسك الموضوع المسرحي ؟ وهل يكون محددا منذ البداية ؟
٤ - هل تبدأ المسرحية عندك من فكرة عارضة أم من شخصية أم من حدث ؟ وهل تختلف النتيجة فى هذه الحالات الثلاث ؟
٥ - هل تقرأ لغيرك من كتاب المسرح ، العرب وغير العرب ؟
٦ - هل تقرأ عن الفن المسرحي ، أصوله ومذاهبه وتياراته المختلفة ؟



الأجوبة :

١ - المسرحية الأولى التى كتبتها للمسرح هى « الضيف الثقيل » سنة ١٩١٩ وانتهيت إليها فى مبدأ الثورة المصرية وهى ترمز الى الاحتلال الانجليزى .

٢ - لم أتبع بشكل نوايا ابداعية . اما اختيار القالب المسرحى فهو فيما أظنه يتعلق بظروف معينة بطبيعتها أجبرتنا بها المؤلف المسرحى .

٣ - موضوع المسرحية يتحدد فيما أعلمه منذ البداية .

٤ - بداية المسرحية تتوقف على ظروف قد تكون عارضة أو شخصية أو نتيجة حدث . والنتيجة واحدة على كل حال .

٥ - قرأت لغير العرب شكسبير فى ايام الدراسة الثانوية . فقد كانت «هملت» مقررة علينا فى المدارس . أما للعرب فلم تكن المسرحية تطبع بل تمثل ، وعندما طبعت اخيرا فى مجلد لنعمان عاشور قرأتها واعجبت بها .

٦ - القراءة عن الفن المسرحى واصوله ومذاهبه وتياراته المختلفة هى من ضرورات الناقد والباحث والدارس الجامعى . أما المبدع فيهمه الابداع نفسه .

٧ ـ ما موقفك من فكرة التجريب في المسرح ؟ وهل حاولت شيئا من هذا ؟ وماالنتيجة ؟

٨ ـ هل تتحدث في المسرحية من خلال شخوصك أم تتركهم يتحدثون بمعزل عنك ؟

٩ ـ هل شخوص مسرحك لهم وجود متعين سابق على الكتابة أم هم دائما مخلوقات جديدة ؟ وإذا كانوا مخلوقات فكيف تشكلهم ؟ أم تراهم يتشكلون من تلقاء أنفسهم ؟

١٠ ـ هل تشغلك إمكانات العرض المسرحي بكل مايتداخل فيه من عناصر ؟ أم يكون تركيزك على اللغة والحوار في الدرجة الأولى ؟

١١ ـ من المتكلم في مسرحك ؟ !

١٢ ـ كيف تفهم فكرة الصراع الدرامي ؟ وهل يقتضيك تحقيق هذا في المسرحية قدرا من الوعي به ؟ وكيف تحققه ؟

١٣ ـ ماالهدف من المسرحية في تصورك ؟ وهل يمكن الاكتفاء بقراءتها ؟ أم أنك تكتب للمسرح وفي ذهنك دار عرض بعينها ؟

١٤ ـ هل تأخذ الجمهور في الاعتبار قارئا أو متفرجا ؟ وماأثر ذلك في بنائك للمسرحية وفي توفير عنصر الامتاع ؟

١٥ ـ ماالغاية الأخلاقية لمسرحياتك ؟ هل هي غاية معرفية أم مجرد إثارة وتحريك للعقول ؟

---

٧ ـ فكرة التجريب في المسرح مطلوبة وفي كل شيء . ولكني لم احاول شيئا من هذا .

٨ ـ تحدثت فقط مع حماريتا وعطاى . اما في المسرحية فيسأل ذلك المؤلف المسرحي . فاذا ترك شخوصه تتحدث بمعزل عنه فسوف يكون ذلك راحة كبيرة له .

٩ ـ شخوص المسرحية ووجودها السابقة او اللاحقة جائز . اما انهم يتشكلون من تلقاء انفسهم فليس عندي علم بذلك .

١٠ ـ امكانات العرض المسرحي اظنه انه تشغل مؤلف المسرح في الغالب .

١١ ـ المتكلم في المسرح هو الممثل والملقن .

١٢ ـ الصراع الدرامي شيء يتكلم فيه دائما النقاد .

١٣ ـ الهدف من المسرحية يعرفه الذي يكتبه . وفي الغالب الذي نشاهده هو ان اهتمامه في الاخراج متجه الى دار العرض .

١٤ ـ بالطبع كل مؤلف في المسرح وغيره يأخذ في اعتباره الجمهور وامتاعه .

١٥ ـ الغاية الاخلاقية للمسرحية مطلوبة في كل انواعها واتجاهاتها . ولكن الغالب الاغلب في المسرح ومؤلفيه هو الاثارة .

رشاد رشدى

س : لماذا اتجهت إلى الكتابة للمسرح وكيف بدأ هذا الاتجاه ومتى ؟

ج : هو اتجاه قديم جداً ، ظهر أول ماظهر فى المدرسة الثانوية على وجه الخصوص . كنت هاوياً للمسرح ، أهواه ولا أكتبه . وتخلت الهواية فى حبى للتمثيل . وكان للمدرسة فريق يضم نخبة من العناصر الممتازة . وكثيراً ما كانت المدرسة تدعو أساتذة التمثيل فى ذلك الوقت لمشاهدة العروض المسرحية التى نقدمها ، أمثال أحمد علام واستيفان روستى . وقد كان لإقامتى فى حى شبرا أثره فى شد انتباهى إلى مسارح روض الفرج من أجل الفرجة فحسب .ولم تكن مسارح بالمعنى المعروف . ثم تطورت الأمور بعد ذلك فاجتمعنا وقررنا تكوين فرقة مسرحية تقدم عروضها فى شارع عماد الدين ، الأب الروحى للفنون فى ذلك الوقت . واخترنا مسرحاً كانت تعرض عليه الفنانة الكبيرة فاطمة رشدى . وعرضنا على هذا المسرح مسرحية لكاتب إنجليزى من ترجمة الكاتب المشهور عندئذ محمد فريد أبو حديد ، وهو أستاذ تتلمذت عليه ، وكنت من أقرب تلاميذه إليه ، وأنا مدين له بالفضل الكثير والأستاذ أبو حديد هو أول من كتب ما نطلق عليه الآن «الشعر الحر» ، فأحيينا ما يكتب فى أواخر العشرينيات . وظللت على هذا المنوال فاشتركت بالتمثيل فى مسرحيات شكسبير. وصاحبنى هذا الاهتمام وأنا أدرس فى قسم اللغة الإنجليزية فى الجامعة ، فأعددت إحدى روايات «جوجول» . وقد لفت هذا الإعداد نظر أستاذ انجليزى ينتمى إلى عائلة كلها من الممثلين ، بالإضافة إلى أنه شاعر كبير وعاشق للتمثيل . هذا الأستاذ الإنجليزى هو «كريستوفر اسكيف» ، الذى تولى رعايتى فى الجامعة . ولكى أتقن اللغة الإنجليزية حرصت طوال دراستى فى الجامعة على القراءة بها إلى حد أننى استبعدت قراءة أى كتاب أو جريدة باللغة العربية ، وكنت أكتب حينذاك القصة القصيرة ، وكان الجو مليئا بالتشجيع لمن يكتب . وفى تلك الآونة كتبت مسرحيات ذات فصل واحد ، لكن القصة القصيرة كانت هى الغالبة . ومع ذلك فقد استمر اهتمامى بالمسرح ، فقرأت مترجمات عن اللغتين الفرنسية والألمانية ، زادت من انجذابى إلى المسرح . ومع هذا الانجذاب تضاعف خوفى ، فقد وجدت المسرح فنا عميقاً ومعقدا ، لايطرق الإنسان بابه إلا فى حالة نضجه . وسافرت إلى انجلترا ، ومكثت فيها عامين ، وعدت أكثر تشبعا بالمسرح . وتحت رعاية الأستاذ الإنجليزى أنشأنا فرقة مسرحية مصرية أسميناها «الطليعة» ، شارك بعض من أعضائها فى الحركة المسرحية المصرية فيما بعد ، وهناك منهم فى الساحة الفنية من يعطى حتى الآن أمثال الأستاذ محمد توفيق والأستاذ محمود السباع . وكنت كاتب هذه الفرقة ، أترجم وأعد لها بعض المسرحيات الأجنبية . ومع مضى الأعوام نما حبى لتشيكوف فركزت على أعماله فى الترجمة والإعداد . وكتبت مسلسلات للإذاعة عن تاريخنا ، مع استمرارى فى ترجمة المسرحيات الأجنبية وتمصيرها . وفى إنجلترا تلقيت ـ بعد إكمالى لرسالة الدكتوراه ـ عروضا كثيرة للبقاء هناك أستاذا فى الجامعات الإنجليزية ، قابلتها بالرفض ، وعدت لأننى قررت أن أصبح كاتباً مسرحياً .

هذه الفترة السابقة كلها كانت لى بمثابة التمرينات التى مارستها من أجل الكتابة للمسرح . وقد بدا لى أن هذه التمرينات كافية ، وأننى أصبحت قادرا على الكتابة للمسرح . المدينة كانت رأس البر ، وكان الصيف من عام ١٩٥٨ وفى رأس البر التقيت ومجموعة من الجيل الطالع ، كانت قد ولدت من سنوات ثلاث ، وهى فرقة المسرح الحر . وفى رأيى أنهم أصحاب النهضة الحقيقية فى المسرح الحديث . كانوا شباباً متطوعاً هاوياً وعاشقاً للمسرح ، إلى درجة أن الأرباح التى كانوا يحققونها كانوا يودعونها البنك باسم المسرح الحر . جذبنى إليهم أيضا تقديمهم المسرحيات باللغة الدارجة ، وكان هذا أملاً لى ، أن تقدم مسرحيات بلغة الشارع ، اللغة الدارجة . كنت أعتقد أن كتابتى للمسرح إن جاءت بالفصحى فستكون عملية تزوير . وطلب منى أعضاء المسرح الحر مسرحية من تأليفى . قلت لهم إنى أكتب القصة القصيرة ، لكنهم أصروا وشجعونى . وعندما تركتهم كنت مشحوناً بالفكرة . وفى تلك الليلة أستطيع أن أقول إننى كتبت المسرحية ، لأنى تصورت النهاية ، فأنا لا أكتب إلا إذا عرفت النهاية قبل البداية ، حتى فى كتابتى للمقال . وإذا لم تكن النهاية واضحة فى ذهنى فلن يكون بناء مطلقاً .

س : هل هذه هى الخطة العامة ؟

ج : لابد من تصور النهاية . وإلا فكيف أنهى المسرحية ؟ وكيف أخرج من الأزمة التى عالجتها ؟ المهم أن هذه المسرحية كانت، (الفراشة) ، التى عرضت بدار الأوبرا ١٩٥٩ .

س : إذا كنت تكتب أنواعاً إبداعية أخرى . فلمَ تختار القالب المسرحى دون غيره من قوالب الفن القولى الأخرى التى تكتبها ؟

ج : لا أحب إضاعة وقت القارئ ووقتى فى طريقة سردية . أنا دائماً أركز على تطور الحدث دونما تفاصيل كثيرة ، لأن التركيز على الحدث نوع من الاتجاه للكتابة الدرامية . وهناك حقيقة علمية مؤداها أن المسرح والقصة القصيرة كلاهما أقرب إلى الآخر . كتاب المسرح العالمى فى العصر الحديث بدأوا كتابًا للقصة القصيرة (تينسى وليامز مثلاً) ثم عادوا إلى كتابة القصة القصيرة . القصة القصيرة كانت لى الطريق الذى عرجت منه إلى المسرح فوجدته أكثر إمتاعاً ، وهجرت على دربه القصة القصيرة هجراً تاماً . كتبت مقالات فى النقد ، وأنا دارس يحب النقد ، ومن ثم تحدد اهتمامى بالنقد والمسرح ؛ النقد لخدمة الأجيال والنهوض بالوعى الأدبى ، والمسرح لأنه أصبح جزءاً منى .

س : كيف يرد على نفسك موضوع المسرحية ، وهل يكون محدداً منذ البداية ؟

ج : كثير من الناس يتصور أن الكاتب يجلس وأمامه مشكلة أو قضية يخطط حلها . هذا لايحدث فى عملية الخلق الفنى بالنسبة لى ولكثير ممن قرأت لهم من الأجانب . كثير من الأجانب فى المجلات المعاصرة وغيرها مهتم بمثل هذا الموضوع : كيف تكتب ؟ وموضوع المسرحية لا يأتى نتيجة خطة مسبقة ، لكنه يأتى نتيجة لانفعال صغير جداً وهذا الانفعال يُحدث تداعيات مختلفة ، أو كما نسميها (توليفًا) ، فالمتناقض يجعله الفنان متجانساً . ومهما كان الإنسان موضوعياً فمن الضرورى أن يكون ذاتياً أولاً . وهناك واقعة مشهورة تحضرنى الآن . سألوا ذات مرة «إبسن» ـ الكاتب المسرحى الكبير ـ بعد انتهائه من مسرحيته «بيت الدمية» ، سألوه معجبين عن دفاعه

عن حقوق المرأة ، فدهش إبسن لهذا ونفاه ، وقال إن كل تراجيديا كتبتها في حياتي كانت خاصة بي أولاً ثم تحولت . وهذه هي مهارة الفنان ، أن يتحول من الخصوصية إلى العمومية ، ومن الذاتية إلى الموضوعية . فموضوع المسرحية يبدأ إذن بانفعال ، وهذا الانفعال يُحدث شيئاً من التداعي الكثير والمكثف للغاية بين ملايين التجارب الإنسانية الجزئية التي مر بها الفنان ، ثم يسيطر الفنان بعقله الواعي عليها ليصوغ منها العمل الفني الذي ينتجه .

س : هل تبدأ المسرحية عندك من فكرة عارضة أو من شخصية أو من حدث ؟ وهل تختلف النتيجة في هذه الحالات الثلاث ؟

ج : تبدأ من حدث أو من شخصية أو من تجربة أحد الأصدقاء ؛ المهم هو الانفعال بها . كنت مسافراً إلى الإسكندرية ، وفي طريقي من المنزل إلى محطة القطار ، وجدت عند النفق القريب من فندق هيلتون سيارة جيب بداخلها رجل طاعن في السن غير مصري ، جذبني وجهه وشد انتباهي فعلق في ذهني . حاولت ألا أهتم . ركبت القطار واشتريت الأهرام لتصفحه في القطار فقرأت في الصفحة التي يحررها كمال الملاخ عن نوع يشبه التماسيح يعيش في الصحراء . جذبني هذا الخبر أيضاً . ووصل القطار إلى محطة الإسكندرية فغادرته إلى الفندق الذي تعودت النزول فيه . ثم غادرت الفندق إلى المطعم الذي أتناول فيه طعامي دائماً في الإسكندرية . كل هذا ووجه الرجل العجوز وهذا النوع من التماسيح الذي قرأت عنه في صفحة الملاخ لم يتركا ذهني وكان أن حدثت تداعيات مختلفة ، أصبحت شرارة توهجت ، فبدأت في كتابة مسرحية (حلاوة زمان) . وجه الرجل الغريب تحول إلى ضابط مصري يقضي خدمته في السودان ، نزل إلى النيل للاستحمام فهاجمته التماسيح وأوشكت على الفتك به لولا رجاله الذين أنقذوه من فك التمساح . وكان أثر هذا الحادث أن أصيب الرجل بحالة تشبه الجنون ، وظل طوال المسرحية يصرخ أن أبعدوا عني التماسيح .

س : هل تقرأ لغيرك من كتاب المسرح العرب وغير العرب ؟

ج : قراءاتي لغير العرب أكثر من قراءاتي للعرب . هذا لا يعني أنني أجنبي ؛ أنا عربي لكن الناحية الفنية تجعلني غير متعصب للعرب أو لغيرهم إطلاقاً . أنا أقرأ للعرب في مجالات أدبية أخرى غير المسرح ، أكثرها الشعر .

س : تقرأ لمن من غير العرب ؟

ج : حتى آخرهم ، فأنا متتبع على الدوام ، لكن تركيزي على الإنجليز ، لانتشار اللغة الإنجليزية أكثر من أي لغة أخرى . سويسرا مثلاً عرفت في الخمسينيات أمثال « دورنيات » وغيره ، لكنهم هبطوا الآن وصمتوا . وأذكر أنني دعيت من قبل الحكومة الفرنسية منذ عامين لزيارة المسارح الفرنسية ، ولم أر ما يستحق المشاهدة غير المسرح التجريبي ، أقصد الطليعي . شاهدت في كل حارة من حواري « مونمارتر » بيوتاً صغيرة أو حجرات كلها مسارح ، ورأيت أيضاً في إنجلترا المئات منها ، وهي مسارح متطورة أو طليعية أو تجريبية .

وعموماً إذا نحن أردنا المقارنة فسنجد الخمسينيات على مستوى العالم أجمع أكثر ثراء وغنى من السبعينيات والثمانينيات . وفي تاريخ المسرح دائماً ما تظهر أشكال مسرحية غريبة تهدف إلى جذب الجمهور ، ولكن هذه الأشكال لا تدوم . قد تؤثر على الحركة المسرحية لكنها لا تستمر . مسرح العبث نشأ ونضج وازدهر في الخمسينيات والستينيات على أيدي يونسكو وصمويل بيكيت وغيرهما أحدث ضجة عظيمة ومسرحاً جديداً . لقد استمر مسرح العبث حقبة ثم مات . ولكنه قبل أن يموت ترك آثاراً عظيمة أسهمت في تغذية المسرح القائم ، أي أن مسرح العبث حقن المسرح بحقنة عبثية . كل كاتب من كتاب العالم أخذ من العبث ما يروقه . ومع ذلك فإن هذا الشكل أخفق هنا في مصر (أقصد أنه أخفق في حقن كتابنا المسرحيين به) .

س : هل تقرأ عن الفن المسرحي ، وأصوله ومبادئه وتياراته المختلفة ؟

ج : هناك حقيقة قد يخجل منها غيري . فأنا لا أَدرس المسرح في الجامعة ولا أُدرس الدراما . وعلاقتي بالمسرح علاقة شخصية وليست علاقة عمل .

س : أقصد النقد المسرحي . قراءات في النقد المسرحي ؟

ج : حدث هذا بعد أن وضعت قدمي في المسرح . وعندما وجهت إلى الدعوة لإلقاء سلسلة محاضرات عن فن كتابة المسرح في الجامعة الأمريكية ، اضطررت إلى القراءة فأراحتني ؛ لكن ليس أكثر من ذلك . هذا تمسكي منذ البداية حتى اليوم بأرسطو . وأعتقد أن أرسطو لن يستطيع أحد بعده أن يتكلم عن المسرح . وليس هذا تعصباً لأرسطو ولكنها الحقيقة . وهذا هو الأساس عندي .

س : ما موقفك من فكرة التجريب في المسرح ؟ وهل حاولت شيئاً من هذا ؟ وما النتيجة ؟

ج : التجريب مهم جداً في المسرح وفي أي فن ، خصوصا المسرح ، لأنه فن متكامل . حاولت هذا في أكثر من عمل مسرحي لي . أدخلت قيمة جديدة هي التي نسميها مسرحية من داخل مسرحية وقد استعملت هذا لأني وجدته مناسباً لبيئتنا المصرية ولنا نحن المصريين أكثر مما هو مناسب للأجانب . هناك كثير من الأجانب الذين استخدموا هذه الوسيلة ، « بيراندللو » وغيره . وأيضا فإن التجريب واضح في مسرحيتي « الفرج ياسلام » ، وهي مسرحية من داخل مسرحية . لقد أخذت تيمة معينة تبدو أنها مختلفة عن تيمة المسرحية الداخلية ثم زاوجت بينهما . وهذا نوع من التجربة وأيضا مسرحيتي « بلدي يابلدي » كان فيها تجريب . كذلك هناك مسرحية حديثة من تأليف سيدة إيطالية ، عرضت منذ عامين بمسرح الطليعة ، وهي مسرحية (غرفة للإيجار) . هذه المسرحية مكتوبة بطريقة تجريبية ، ثم أضفت إليها ومصرتها حتى أصبحت كأنها مصرية أصلا ، ولاقت نجاحاً كبيراً عند عرضها ، بالرغم من قيامها على أكتاف شباب مسرح الطليعة ، وخلوها من النجوم .

س : هل تتحدث في المسرحية من خلال شخوصك أم تتركهم يتحدثون بمعزل عنك ؟

ج : أتركهم يتحدثون بمعزل عني . أنا أدين من يتحدث شخوصه بلسانه . أدين الكاتب الذي يتحدث مباشرة ؛ فالأجدى له أن يكتب مقالاً . فمثلاً المقالات التي أكتبها الآن في الأهرام ـ سمها كما شئت ـ تتناول مشاكل مصيرية . أنا لا أستطيع أن أكتب مسرحية أو قصة قصيرة عن مشكلة من مشاكلنا ، كالتعليم والغذاء إلخ ، ولكنه من الممكن كتابة هذا في مقالات إذا اتفقنا على أنّ المقال بشكله الأدبي هو القناة الموصلة لمثل هذه المشاكل .

س : هل شخوص مسرحك لهم وجود متعين سابق على الكتابة أم هم دائماً مخلوقات جديدة ؟ وإذا كانوا مخلوقات لك فكيف تشكلهم ؟ أم تراهم يتشكلون من تلقاء أنفسهم ؟

ج : الاثنان معاً . أحياناً تكون الشخصيات جديدة تماماً ، وفي أحيان أخرى يأخذ الكاتب شخوصه من نماذج قابلها في الحياة فيطورها في عملية الخلق الفني . وأحياناً يتشكلون من تلقاء أنفسهم ، وفي أحيان أخرى أشكلهم أنا ، وفقا لأدوارهم في المسرحية ، ووفقا للوظيفة الفنية التي يؤدونها .

س : هل تشغلك إمكانات العرض المسرحي بكل مايتدخل فيه من عناصر ؟ أم يكون تركيزك على اللغة والحوار في الدرجة الأولى ؟

ج : لا أستطيع أن أكتب مسرحية قبل أن أرسم المكان . من الضروري أن أعرف أين ستقع هذه الأحداث بعد أن أكون قد وضعت تصوراً شاملاً للمسرحية ؛ هل ستدور في حديقة أو في حجرة أو في أي مكان آخر . لا أحب تغيير المكان . أنا من المتمسكين بوحدة المكان برغم صعوبتها في الكتابة المسرحية ، فالخروج من وحدة المكان كثيراً يكون قريباً إلى السينما التي هي أقرب إلى الصناعة منها إلى الفن . وأنا لا أركز على الحوار وحده ، بل أركز أيضا على المكان وإمكانات هذا المكان في العمل المسرحي ، كما أركز على الشخصيات بعد الاستقرار عليها ، وبعد دراسة كل شخصية منفردة مع

نفسي .

س : والإمكانات المسرحية الأخرى ؟

ج : الديكور لايهمني أمره كثيراً إلا إذا كان في خدمة الفكرة التي أقولها في المسرحية . وهناك إمكانات مسرحية أخرى ، كالاضاءة مثلاً ، ولكنها من صميم عمل المخرج .

س : من المتكلم في مسرحك ؟

ج : الشخصية .

س : كيف تفهم فكرة الصراع الدرامي ، وهل يقتضيك تحقيق هذا في المسرحية قدراً من الوعي به ؟ وكيف تحققه ؟

ج : لقد وعيت الصراع الدرامي بعد أن اضطرتني الظروف أن أقرأ عن المسرح . لا أدعي العلم بأصول المسرح ، ولا أدعي أيضاً أن قراءاتي عن المسرح خلقت مني كاتباً مسرحياً . لأني كتبت المسرح قبل القراءة . بعد انتهاء محاضرات عن المسرح في الجامعة الأمريكية . خرجت بملاحظات قادتني إلى مفهوم للصراع الدرامي . وأعتقد أنه مفهوم جديد . فالدراما ليست مجرد الصراع بين قوتين خارج الشخصية نفسها أو داخلها . كما هو شائع . إن مفهومي الجديد قائم على خطين يكونان الموقف . أسميها خطي الجهل والعلم . الجهل بالحقيقة . والعلم بالحقيقة . هذان الخطان يتصارعان إلى أن يصلا إلى نقطة ينتصر فيها خط العلم . ويصبح ما كان مجهولاً عند البطل معلوماً . وهذا هو الكشف الذي أتفق فيه تماماً مع أرسطو . وبعد الكشف يحدث العكس . فعلى الرغم من أن المسرحية بدأت بداية تؤدي حتماً إلى الكشف . فإنها تؤدي حتماً أيضاً إلى العكس . أقصد عكس البداية .

س : لأن الكشف يؤدي إلى عكس البداية ؟

ج : هذا الكشف هو انتصار خط العلم على خط الجهل . وأمثل لذلك بعطيل عند شكسبير . فعطيل كان يجهل إلى أي مدى تحبه ديدمونه ، كما كانت ديدمونه تجهل أيضاً إلى أي مدى يغار عليها عطيل . ولذلك لم تأخذ حذرها . وإلى اللحظة التي قتل عطيل فيها ديدمونه كان خط الجهل هو المسيطر . وبعد القتل يأتي الاكتشاف فيحدث العكس . ومن هنا فإن المسرحية التي بدأت بالحب والجمال والزواج قد انتهت نهاية بائسة . وهذه ملاحظة يأخذها بعضهم على شكسبير ، إذ نجده في مسرحياته يقتل أبطاله . وفي رأيي أن شكسبير كان واعياً بهذا أكثر من هؤلاء ، لأنه لوقتل الشرير وترك الخير ليعيش . لتوهم الناس أن في الحياة حلولاً للمشاكل ، مع أن الحياة غير ذلك .

س : والوعي بالصراع الدرامي ؟

ج : إلى حد ما يكون موجوداً حتى بدون الوعي به .

س : ما الهدف من المسرحية في تصورك ؟ وهل يمكنك الاكتفاء بقراءتها ، أم أنك تكتب للمسرح وفي ذهنك دار عرض بعينها ؟

ج : أنا أكتب المسرح دون أن تكون في ذهني دار عرض بعينها . لكني لا أستطيع أن أكتب للمسرح مطلقاً إلا إذا كانت هناك دور عرض . المهم أن يكون هناك مسرح .

س : هل المسرحية التي تكتبها لابد أن تُمثل ؟

ج : قلت مراراً لكثير من الناس إن امتناعي عن الكتابة للمسرح في السنوات الثلاث السابقة يرجع إلى أني لست كاتباً روائياً . لا أستطيع أن أكتب مسرحية لأضعها في المكتب . لا أستطيع نشرها في الجريدة . قد أستطيع ذلك بالطبع ، لكني لا أريد نشرها ، لأنها ليست للقراءة بل للتمثيل . وإذا لم يكن هناك تمثيل فلن يكون هناك مسرح ، فالكاتب يخرج من فتحة (جيب) دار العرض المسرحي والفرق المسرحية .

س : ما الهدف من المسرحية ؟

ج : الهدف من المسرحية أن يشاهدها الناس . قد أكون مجنوناً في بعض الأوقات .

س : لانريد القول بأن الجنون أحلى ما في الفن ؟

ج : عندما أجد مسرحية من مسرحياتي يستمر عرضها أكون سعيداً . وأكون سعيداً عندما أنتهي من كتابة المسرحية . وأكون سعيداً ليلة الافتتاح ، لحرصي على حضور التجارب جميعها ، فالمسرحية طفل مازال يكون من الواجب رعايته . وأكون أسعد بعد انتهاء العرض الأول وخروج الجمهور فرحاً مسروراً فاهماً ما أردت قوله .

س : نقصد تفاعل الجمهور مع مسرحيتك ؟

ج : من الضروري هذا . قد لايكون فهمه كاملاً . لكني دائماً من عادتي أن أجلس في آخر مقعد في صالة العرض المسرحي مع الناس البسطاء وأرى انفعالاتهم .

س : هل تأخذ الجمهور في الاعتبار قارئاً أو متفرجاً ؟ وما أثر ذلك في بناء المسرحية ؟ وفي توفير عنصر الإمتاع ؟

ج : سؤال مهم . الجمهور دائماً في اعتباري . وأنا أقوم في الواقع بعملية تجريبية قبل خروج المسرحية على خشبة المسرح . فعندما أنتهي من كتابة مسرحية ما أدعو إلى مكتبي بعض الأصدقاء والأقارب والتلاميذ في شكل مجموعة لايقل عددها عن عشرين شخصاً مختلفي الثقافات ، وأحرص على أن تكون إحدى القريبات من ذوات المستوى العادي من الذكاء ضمن هذه المجموعة ، لأنها تمثل في رأيي شريحة وعينة ممن سيشاهدون هذه المسرحية بعدئذ . وعند إبدائها لأي ملاحظة أتوقف على الفور لمناقشتها في ملاحظاتها ، لأنها تهمني جداً . أذكر أني انتهيت من مسرحية (حلاوة زمان) ، وجاءت ابنة أختي التي أشرفت على العناية بها في فترات حياتها ، وهي طبيبة تعشق الأدب . وطلبت مني أن أقرأ لها المسرحية . فقرأت لها الفصلين الأول والثاني فلم تعلق عليهما بشيء ، فسألتها السبب . فأجابتني : ماذا فعلت في الفصل الثاني ؟ وماذا أضفت فيه إلى الأول ؟ إن الفصل الثاني هو نفسه الفصل الأول ، لكنك أخذت تلعب وتلعب ولم تضف شيئاً على الإطلاق . وبعد أن انصرفت مزقت هذ الفصل وأعدت كتابته مرة أخرى فكان أن خرج على الصورة التي خرج بها في المسرحية .

س : إذن فالجمهور على الدوام معك ؟

ج : طبعاً لأرى استقباله العمل منذ البداية . والخروج ردود الفعل تلقائية بدون مجاملات ، لأنها تمس الإحساس الصادق .

س : ما الغاية الأخلاقية لمسرحياتك ؟ هل هي غاية معرفية أو مجرد إثارة وتحريك للعقول ؟

ج : هي ليست غاية على الإطلاق ، هي إثارة هدفها الذي أعني به أولا أدعي به في أكثر الوقت هو الاتجاه نحو التمييز بين القبح والجمال فحسب . أنا أرى أن القبح هو الرذيلة ، وأن الجمال هو الفضيلة . أنا من المؤمنين بهذه الكلاسيكية . ويكفي هذا ، فلن أحل المشاكل ، ولن أتعرض للمشاكل الاجتماعية القائمة لتغييرها في يوم من الأيام ، لكني أرى ...

س : هي غاية جمالية إذن ؟

ج : نعم غاية جمالية . وأنا أعتقد أن الجمال من أهم القيم في الحياة .

س : أي ليست هناك غاية أخلاقية أو اجتماعية أو ... ؟

ج : أنا أرى الجمال على أنه مساو للفضيلة ، ولا يمكن أن تلتقي الرذيلة في ظل الجمال إطلاقاً . الجمال هو الأنقى من أي شكل ، هو القيمة العليا التي تحتوي جميع القيم الأخلاقية .

نعمان عاشور

س : لماذا اتجهت إلى الكتابة للمسرح ؟ وكيف بدأ هذا الاتجاه ومتى ؟

ج : لم يكن اتجاهي للكتابة للمسرح اعتباطا ولا جاء فجأة . كما أنه لم يكن بترتيب أو قصد مسبق . وإنما جاء نتيجة عدة عوامل وظروف صاحبت طفولتى . ثم نمت وتطورت مع شبابى ، وظلت تتبلور فى داخلى إلى اللحظة التى أمسكت فيها بالقلم واتجهت مباشرة إلى كتابة مسرحية . وأنا لا أدرك أو أعى حقيقة ماأفعل . كان الأمر بمثابة اكتشاف أكثر منه محاولة أو تجربة ... كان أبى ـ رحمه الله ـ الابن الأكبر المدلل لعائلة ريفية ثرية ، وقد بعثه أهله لتلقى العلم فى القاهرة ، فأمضى شبابه خلال سنوات الحرب العالمية الأولى (١٩١٤ ـ ١٩١٨) وهو مشغول عن الدراسة بالحياة اللاهية الصاخبة ، التى كانت تتركز فى شارع عماد الدين وملاهيه ومسارحه . وهناك تعلق بالمسرح الذى كان يقدمه الشيخ سلامة حجازى وأولاد عكاشة ومنيرة المهدية . ثم عايش فترة كشكش بك عند الريحانى ، ومرحلة بربرى مصر الوحيد عند الكسار . وكان شديد الإعجاب والشغف بألحان سيد درويش ، يتغنى بها وبألحان سلامة حجازى وأغانيه . فلما توفى جدى عاد والدى إلى المدينة التى ولدت أنا فيها ، وهى مدينة ميت غمر ، وتولى تركة جدى . وهكذا تفتحت فى صباى وشبابى على هذا الوعى ، بالحياة التى يغلب عليها الطابع المسرحى . ومن شدة تعلق أبى بهذه الحياة فإنه ما كاد يستقر فى ميت غمر على رأس العائلة حتى بدأ يصحبنى معه إلى القاهرة للتردد على هذه المسارح . وإلى جانب ذلك فقد تعود ـ رحمه الله ـ أن يدعو أعضاء الفرق التمثيلية التى تحيى حفلاتها فى مدينتنا ميت غمر لزيارة منزلنا ، وأحيانا الإقامة عندنا فى أثناء تقديم حفلاتهم . وكان صديقا حميما لعلى الكسار ، الذى كان يتردد على مدينتنا لزيارته ، وأحيانا الإقامة عندنا . وهكذا قدر لى فى صباى أن أتأثر بحب والدى للمسرح ورجالاته ، وأن أتعلق بأهل هذا الفن كذلك . أتاحت لى الظروف منذ البداية لا أن أتعلق بالمسرح فحسب بل أن ألتقى بأشهر العاملين فيه منذ مطلع حياتى . التقيت فى منزلنا بفاطمة رشدى وعزيز عيد وبالكسار والريحانى وحامد مرسى وعقيلة راتب وشرفنطح وحسن فايق وغيرهم وغيرهم . وهذا التعرف الباكر على المسرح لم ينقطع ؛ ففى خلال دراستى الثانوية بالقاهرة إبان الثلاثينيات ازداد شغفى بالمسرح وتعلقى به ، فكنت أدخر مصروفى لمشاهدة المسرح بدلا من التردد على السينما كبقية زملاء صباى . لذلك نشأت ضعيف الاهتمام بالسينما ، غير متعلق بشغف بها . وازداد هذا الاهتمام بالمسرح بعد ذلك حين التحقت بكلية الآداب ، قسم اللغة الإنجليزية ، لأتعرف الدراما لونا مطردا من ألوان الأدب ، كالشعر أو القصة أو الرواية . وبعد ذلك تخرجت واندمجت فى الحياة الثقافية ، فاتجهت فى مبدأ الأمر إلى كتابة القصة القصيرة والتراجم ومقالات النقد . وفى عام ١٩٤٩ على وجه التحديد بدأت أكتب تمثيليات للإذاعة عن موهبة ملحوظة فى كتابة الحوار ، ثم معرفة غير هينة بقواعد الدراما . لكننى كنت أميل للاعتداد بالكلمة المثبتة على الورق .. ولهذا لم أكن مقتنعا بتمثيليات الإذاعة برغم نجاحى فى كتابتها ، لأنها تضيع فى الهواء بمجرد إذاعتها . وحدث فى أواخر عام ١٩٥٠ أن وقعت على موضوع مسرحيتى الأولى « المغناطيس » .

أما لماذا وكيف كتبته مسرحية فيرجع إلى أسباب عدة . أهمها عدم اقتناعى بقيمة التمثيليات الإذاعية . ثم إن الموضوع كان أكبر من أن تستوعبه تمثيلية إذاعية فى نصف ساعة . لكن أكثر من ذلك تأثرى أيامها بقراءاتى لمسرحيات تشيكوف وإبسن وجوركى وبرناردشو ، وخلو الساحة الأدبية من المؤلفات المسرحية . وقد شجعنى ذلك . إلى جانب تمارسى للكتابة الإذاعية . وشغفى المتزايد برسم الشخصيات . وتمكنى من الحوار . وميلى للكوميديا ، وشدة ولعى باللغة المنطوقة . وهى اللغة العامية . وقدرتى على رسم الشخصيات بالحوار فى هذه اللغة المسرحية . فوجدتنى أنقطع عن الكتابة للإذاعة عدة شهور . وأندمج فى كتابة مسرحية المغناطيس . ولم يكن أحد من أبناء جيلى ـ وكانوا جميعهم أيامها يكتبون القصة القصيرة أو الشعر أو مقالات النثر ـ قد حاول أن يطرق هذا المجال . فلما انتهيت من المسرحية وقرأتها على أكثر من واحد منهم . أبدى فيها كثير من الصحاب والزملاء وأبدوا إعجابهم بها . وهكذا اكتشفت فى نفسى موهبة لكتابة لون جديد لم يكن شائعا أو مطروقا من جانب جيلنا الأدبى . فلما عرضت بعد ذلك فى عام ١٩٥٥ على المسرح ونجحت بصورة مذهلة لى أنا نفسى . كان هذا بداية منطلق نحو التأليف المسرحى .

س : إذا كنت تكتب أنواعا إبداعية أخرى فلم تختار القالب المسرحى دون غيره من قوالب الفن القولى الأخرى التى تكتبها كذلك ؟

ج : ورغم ذلك فإنى لم أنقطع للكتابة المسرحية ، فقد ظللت أتابع كتابة التمثيليات الإذاعية ، وأنشر قصصى القصيرة ومقالاتى الأدبية فى الصحف . ولم أنقطع للمسرح انقطاعا كليا . لكنى على تتابع الأعوام وما كانت تلاقيه كتاباتى المسرحية من نجاح ، أصبحت أكثر ميلا لكتابة المسرحيات ، فكنت أقدم فى كل موسم مسرحية جديدة . بدأت « بالمغناطيس » ثم « الناس اللى تحت » للمسرح الحر فى موسم ١٩٥٦ . ثم « الناس اللى فوق » للمسرح القومى فى موسم ١٩٥٧ . وظل المسرح القومى يفتتح مواسمه بمسرحياتى . فقدم « سيما أونطة » فى موسم ١٩٥٨ ثم « صنف الحريم » فى موسم ١٩٥٩ .. وهكذا اندفعت إلى السير فى هذا الطريق جنبا إلى جنب مع كتاباتى الأخرى . ولكنى لم أكن أجد نفسى إلا إذا كتبت مسرحية . وبدأت الموضوعات الكثيرة التى تجيش بفكرى وخيالى لقصص قصيرة أو تمثيليات إذاعية تجنح إلى الجانب الذى أشعر فيه أكثر من غيره بأنى قادر على بلورتها والتعبير عن نفسى بطلاقة واقتناع من خلاله . وهو المسرح .

وأصبح القالب المسرحى هو أقرب ألوان التعبير إلى طاقتى واهتمامى . وكان من نتائج نجاح مسرحياتى واحدة بعد أخرى أن تأكدت لى حقيقة موهبتى . بل أكثر من ذلك تحددت كتاباتى فى القالب المسرحى على اللون الذى أمكننى أو أحظى فيه بالنجاح . وهو اللون الواقعى الكوميدى الاجتماعى . فالتزمت به على الدوام . ولذلك لم أسع وراء المحاولات الأخرى الكثيرة التى عاصرتها لإجراء أشكال مسرحية أو درامية مستحدثة . مما أخذ يتبدى فى أعمال الآخرين من كتاب المسرح ، كالعبث أو اللا معقول أو دراما المطلقات أو الرمز أو غيرهما . وإنما التزمت بهذا اللون الثابت من المسرح الاجتماعى فى كلاسيكية تامة . مع الإفادة من مختلف الاتجاهات الأخرى إفادة جزئية .

أعنى فى بعض المواقف والمشاهد وأسلوب رسم الشخصية ، لأننى منذ البداية كنت صاحب موضوع . أعنى أن مايهمنى فى المسرح هو المضمون الذى تحققه الشخصيات ، لأن مسرحى مسرح شخصيات ومضمون ، مسرح كلمة وممثل ، مسرح شخصيات من لحم ودم ، ويلتزم بالواقع الموضوعى فى المعالجة خارج نطاق الأفكار والآراء والرمزيات والمطلقات التجريدية .

س : كيف يرد على نفسك الموضوع المسرحى ؟ وهل يكون محدداً منذ البداية ؟

ج : أنا لا أكتب للمسرح حين تواتينى فكرة لامعة أو أندفع إلى الكتابة يوم أقع على موضوع يصلح أو يستحق المعالجة الدرامية . ذلك أننى أعيش فى تفاعل دائم مع الواقع الحى لمجتمعنا داخل تحركات جموعه ومايحيط حياتنا فى الأطر العامة لتطوره ، وهى الإطار السياسى والاقتصادى والاجتماعى والثقافى . أعيش وأرقب وأرصد تصرفات الأشخاص فى ظل ماتواجههم به الحياة داخل هذه الأطر المعقدة المتشابكة الحية الدائمة التفاعل . وعلى قدر تجاوبهم وردود أفعالهم تنمو فى داخليق مواصفات الشخصية الدرامية فى ترابطها مع الشخصيات الدرامية الأخرى التى تخلقها معايشتى ودراستى وملاحظاتى لهم . فإذا وقعت على الخيط الذى يربط بينهم ، مستمدا من كل العوامل المحيطة بهم ، والتى قد تجمعهم فى بوتقة انصهار واحدة ، بدأت تتشكل عندى النواة أو البذرة الأساسية لإمكانية الخلق الدرامى . فوجود الشخصيات هو الأصل ، ومنها يتكون الفريق الذى سيقوم باللعبة ، ويظل يتفاعل فى داخليق فى تشابك موضوعى يستند إلى المعايشة الواقعية للحياة والناس ، ثم تنطلق الشخصيات بعد أن تكون قد تجسدت فى داخليق فى تشابك موضوعى ، للتحرك بنفسها على الورق ، وتخلق قصتها PLOT بنفسها ، وأقوم أنا بتحريك هذه القصة بملكاتى أو موهبتى الدرامية التى ينمو فيها الحدث من خلال الشخصيات ،وتتبلور فيها الشخصيات داخل الحدث فى معالجة متصلة . تتضح فيها الرؤية الدرامية مع تلاحق الخلق الدرامى . إلى أن أنتهى من المسرحية . فاذا هى صانعة نفسها ـ كما يمكن أن يقال أعنى أننى لا أبدأ بفكرة مسبقة ، أو رؤية جاهزة ، وإنما بهدف كامن يحمل الرؤية الدرامية ، وتتحرك إليه الأحداث والشخصيات فى تفاعلها المستمر لتنطلق على مدار الكتابة بتفاصيل الرؤية الكلية التى تتكامل مع انتهاء الأحداث وتوقف الشخصيات . فمسرحياتى لاتداخلها مناقشة درامية بل معالجة درامية ولذلك فإننى دائما أترك مسرحياتى مفتوحة الخاتمة ، لاتعتمد على الصنعة الدرامية بقدر ما تعتمد على الموهبة والحس الدرامى . وهكذا تكون معاناة عملية الخلق عندى إبان الكتابة وليس قبلها . ومن أجل هذا تستغرق منى كتابة المسرحية أحيانا أكثر من عام وربما عامين .

س : هل تبدأ المسرحية عندك من فكرة عارضة أم من شخصية أم من حدث ؟ وهل تختلف النتيجة فى هذه الحالات الثلاث ؟

ج : كما سبق أن أوضحت ، تبدأ المسرحية عندى من الشخصيات التى تنمو فى داخلى إطار عام من التصور أو الرؤية الشاملة لوضع اجتماعى كلى ، يعبر عن فترة أو مرحلة زمنية من مراحل الحياة . وهو مايجعل مسرحياتى أشبه ما تكون بالتأريخ الاجتماعى المتطور . ولأنى أستند إلى الواقع الموضوعى يدخل الحدث مع الشخصية فى سياق الرؤية التى تشكل ما يمكن أن يكون بمثابة الأرضية التى يقوم عليها البناء الدرامى ، الذى لاتتحقق صورته إلا عبر الشخصيات والأحداث . ولا يأخذ الشكل النهائى إلا بعد تكامل الرؤية من خلال عملية الخلق أو معاناة الخلق فى سبيل تطويع الأشخاص والأحداث لمتطلبات هذه الرؤية الغائمة فى العادة فى أبعاد تصورى ، التى أصل إليها على مدار الكتابة . ومن هنا تجىء المعاناة ، لأنى أحيانا ماأنتهى من كتابة مسرحية بعد شهور عدة ، ثم أكتشف فى ثنايا تصورى أنها تعبر عن رؤية ناقصة غير تلك التى أحسها أو أدركها فى داخليق . وفى هذه الحالة لا أراجع ماكتبت ، وإنما ألغيه إلغاء ، وأعاود الكتابة مرة أخرى من حيث أحسست بنقصان الرؤية ، فأستغنى عن فصل كامل وأمزقه حتى لا أعود إليه ، ثم أتابع كتابة فصل جديد غيره . ويحدث أحيانا أن أحس أن الخاتمة المفتوحة للمسرحية تحمل أكثر من دلالة ، بحيث يمكن أن تجور على بعض معالم الرؤية المقصودة . وفى هذه الحالة أعيد كتابة الخاتمة ، مرتدا إلى البحث عما اعتراها من نقص فى ثنايا فصول المسرحية السابقة ، فأشطب وأعدل وأعيد الكتابة ، حتى تستقيم الرؤية التى تعبر عنها الخاتمة بوضوح ونقاء ... وهكذا ...

س : هل تقرأ لغيرك من كتاب المسرح العرب وغير العرب ؟

ج : أقرأ لمعظم كتاب المسرح العرب وغير العرب وعلى مدى الحياة . وبحكم دراستى فى كلية الآداب ، بقسم اللغة الإنجليزية ، درست الدراما وقرأت المقررات المسرحية ، بالإضافة إلى قراءاتى الخاصة فى أثناء الدراسة . قرأت معظم مسرحيات شكسبير (حوالى ٢٥ مسرحية من مسرحياته ال ٣٦) ، وقرأت القليل من المسرح الاغريقى ، لأنى لاأميل إليه ، ثم قرأت أكثر من عشر مسرحيات لموليير ، وكثيرا من مسرحيات العصر الإليزابيثى ، وعلى الأخص مسرحيات مارلو وبن جونسون . ثم قرأت ولخصت وترجمت وقدمت للإذاعة وفى المجلات والصحف كثيرا من اعمال إبسن وبرناردشو التى قرأت معظمها . كما قرأت تشيكوف كله : مسرحياته وقصصه القصيرة . إنه معبودى المفضل . قرأت جوركى فى كثير من مسرحياته ، إلى جانب رواياته وقصصه . ثم شغفت بقراءة الإيرلندى العظيم شين أوكيزى ، سيد كتاب التراجيكوميديا المعاصرة ، وكثيرا من مسرحيات بيرانديللو ، ومعظم بريخت . وكثيرا من المسرح الأسبانى ، وآرثر ميللر جميعه ، ومعظم أعمال إيوجين أونيل ، وترجمت ولخصت بعضها . وأتابع قراءة المسرح الإنجليزى المعاصر : أسبورن وبنتر وموريتيمر وغيرهم ، وكثيرا من مسرح البوليفار . وفى الجملة ، ليس من مسرحية شهيرة أولها قيمتها إلا قرأتها . أما عن الكتاب العرب فلم تفتنى قراءة مسرحية لواحد من معاصرىّ : ألفريد فرج ويوسف إدريس وسعد وهبه ونجيب سرور وميخائيل رومان وعلى سالم ومحمود دياب . ثم جميع أعمال سعد الله ونوس السورى وكتابات صقر الرشود الكويتى وكثير من مسرحيات يوسف العانى العراقى .. وهكذا .. القراءة عندى جزء متمم للكتابة المسرحية فى حياتى ، ولو توقفت عن القراءة لتوقفت عن الكتابة .

س : هل تقرأ عن الفن المسرحى ، أصوله ومذاهبه وتياراته المختلفة ؟

ج : درست الفن المسرحى (الدراما) دراسة علمية منتظمة فى كلية الآداب ، ثم تابعت دراساتى واطلاعاتى على كثير من الدراسات والكتب والبحوث التى تعالج الدراما وفنونها ، وتاريخ المسرح فى فرنسا وإنجلترا وإيطاليا وأمريكا وروسيا إلخ . أما عن أصول المسرح ومذاهبه فبحكم مهنتى ـ إن جاز القول ـ ولأنى أكتب للمسرح ، لا يفوتنى دراسة مما يصدر عن المذاهب المسرحية أو النظريات الدرامية وكل ما يتعلق بتكنيك المسرح . ولى إلمام كاف ، لاتجاهات المسرح المختلفة ، والقوالب والأساليب المسرحية المستحدثة ، أستقيها من الكتب المتخصصة فى الكتابات الدرامية ، وأفيد منها فى تطبيقها على بعض كتاباتى المسرحية ، والحكم على كتابات الآخرين الذين أقرأ لهم . ولعل المسرح من أكثر الفنون تعرضا لتداخل وتغير متصل فى تياراته المتلاحقة ، خصوصا المسرح الأوروبى فى المراحل الأخيرة من تطوره ، لأنه أصبح مسرحا تتجدد فيه أساليب الشكل وقوالب الإبداع سنة بعد أخرى .

س : ماموقفك من فكرة التجريب فى المسرح ؟ وهل حاولت شيئا من هذا ؟ وماالنتيجة ؟

ج : أنا لا أعترض على نظرية التجريب ، سيما بالنسبة لنا هنا فى مصر أو فى أى بلد حديث العهد بالدراما المسرحية ، ولكنى لاأقر أى تجريب فى أعمالى المسرحية . ولذا ألتزم بأسلوبى الخاص فى المعالجة ، وهو الأسلوب الذى يعتمد على المواصفات العامة للمسرح ، لأنه الأسلوب الوحيد الذى يمكنى

من الالتقاء بجمهور المشاهدين والتمكن من تجاوبه . إنى أكتب مسرحياتى أساسا لتمثل . وفى الوقت نفسه لتقرأ فى كتاب . وهذه هى الخطوة المهمة التى استطعنا أن نخطوها حتى الآن بالفن المسرحى عندنا ، أقصد جيل الستينيات . القائم على تأليف نصوص لها قيمتها الفنية ومستواها الأدبى والفكرى . وفى نفس الوقت قابلة للتمثيل والعرض المسرحى المباشر . وهى خطوة كانت مفتقدة فى مسرح من سبقونا ، بدءا من محمد تيمور حتى فرح أنطون . بل حتى توفيق الحكيم وشوقى الخ .. وهذا فى حد ذاته هو التجريب الذى نحتاج إليه ، فمسرحنا عموما ، وبرغم تاريخه الذى يشارف القرنين من الزمان ، لايزال يدور فى حلقة مفرغة من التعريب والإعداد والاقتباس ، لحاجته إلى المؤلفات الدرامية القابلة للعرض التمثيلى . وهذا ماأعتقد أن مسرحياتى تمثله أوفى تمثيل . إنها مسرحيات تجريبية بحق ، لأنها تنقل المسرح الدرامى الحقيقى ، المؤلف بين نطاق الكتاب المطبوع وخشبة العرض الممثل . ولذلك فإنى لم أبدأ بطبع مسرحياتى ، وإنما قدمتها مباشرة للعرض المسرحى ثم طبعتها فى كتاب بعد ذلك .

لكن هذا لايعنى أنى لا أفيد أحيانا من بعض الاتجاهات التجريبية لدى كثير من الكتاب التجريبيين فى دعم ما أكتبه من دراما أقرب إلى الكلاسيكية . لأنى لاأعف عن التجريب مادام معينا لى على خدمة الرؤية التى أقدمها . ومن ذلك مثلاالاستعانة بالاتجاه الملحمى فى مسرحيتى « وابور الطحين » . وإلغاء الحائط الرابع فى كثير من جزئيات مسرحياتى الأخرى . وإن يكن بحذر وبالتزام كامل بمنهجى الأصلى . وهو تقديم مسرح بعيد عن الأساليب التى تخل بمضمون الرؤية الاجتماعية . برغم إشراك الجماهير فى اللعبة أو ماشابه . ومن أجل ذلك فإنى أقف فى وجه التجارب الشكلية التى لاتناسب مضمون مسرحياتى ومنطوق الرؤية الدرامية التى تعبر عنها .

س : هل تتحدث فى المسرحية من خلال شخوصك أم تتركهم يتحدثون بمعزل عنك ؟

ج : لا شأن لى بشخوصى إطلاقا .. إنى أتركها ـ كما سبق أن فصلت ـ لتخلق هى بنفسها الموضوع الذى تختاره حسب طبيعتها ونوعية تصرفاتها وهذا لايمكن أن توجد بين شخصيات مسرحياتى،الشخصية التى تنطق بلسانى أو تعبر عن فكرى الخاص،خارج نطاق الدور الذى تلعبه فى تلاحمها داخل النص مع الشخصيات الأخرى . وحتى الآن لم يستطع أى ناقد كتب عنى أن يلمس وجودى بفكرى وآرائى التى تتقمصها أى شخصية أرسمها . وأحيانا ما أكتشف فى بعض شخصياتى عددا من الشخوص الحية التى أعرفها أو أعايشها فى حياتى . كشخصية الأستاذ رجائى فى « الناس اللى تحت » ، فقد اكتشفت بعد عرضها بشهور عدة أن الكثير من العبارات التى تنطقها . والتصرفات التى تصدر عنها . ترجع إلى ما كان يتحدث به أبى رحمه الله ومايصدر عنه . وهكذا فى كثير من الشخصيات الأخرى . شخصية سكينة فى « الناس اللى فوق » تجسيد كامل لشخصية أمى ، وشخصية سيد الدوغرى فى « عيلة الدوغرى » هو خالى . وشخصية الطواف هى أيضا شخصية المرضعة التى ربت والدى وربتنى وكانت ترعى منزلنا ... وهكذا كثير من الشخصيات الأخرى . وفى رسالة ماجستير وضعت عن الأسرة المصرية فى مسرحياتى استطاع مقدم الرسالة أن يستخرج أكثر من عشر شخصيات من داخل مسرحياتى،وأثبت أنها يمكن أن يكون لها وجود فى واقع الحياة وخارج نصوص المسرحيات .

س : هل شخوص مسرحك لهم وجود متعين سابق على الكتابة أم هم دائما مخلوقات جديدة ؟ وإذا كانوا مخلوقات لك فكيف تشكلهم أم تراهم يتشكلون من تلقاء أنفسهم ؟

ج : قطعا لهم وجود سابق فى واقع الحياة ولكن لهم بعد ذلك وجودهم فى داخلى قبل عملية الخلق ، لأنى ـ كما أشرت ـ أبدأ فى كتابتى للمسرح بالشخوص ، لكنهم يأخذون أبعادهم الدرامية ليصبحوا شخصيات أو مخلوقات جديدة فيما بعد ، حين أنتهى من كتابة النص ، بل إن شخصياتهم لا يتكامل وجودها إلا بعد العرض وتكرار العرض الذى يجلو الكثير من معالمها المثبتة على الورق ، لأنهم من الأصل فى الحياة ، ثم فى داخل الصورة (أى المسرحية) ، شخصيات من لحم ودم وليست شخصيات تحمل أفكارا وآراء ، أو تنفصل بنفسها عن التلاحم مع الشخصيات الأخرى فى خلق المشاهد الدرامية ، ثم تصويرها على مدى معالجة النص .

أما تشكيل هذه الشخصيات فهو منوط بها نفسها داخل بوتقة التفاعل التى تنصهر خلال عملية الإبداع ومعاناة الخلق . ومهمتى فى تشكيلهم تعتمد على موهبتى الدرامية وحدها ، لأنها هى التى تمكننى من السيطرة على تواجدهم داخل النص مع بقية الشخصيات الأخرى لإنطاق النص بما تحتاجه الرؤية الدرامية ذاتها . بغض النظر عن آرائى وميولى وأفكارى الخاصة . وفى أحيان كثيرة كانت تجتذبنى شخصية أو أخرى لتسيطر على النص فأتوقف عن الكتابة لأعيد التوزان بينها وبين الشخصيات الأخرى ، لأن المسرح عندى ، أو على الأصح الكوميديا التى أكتبها ، والتى تعتمد على الشخصيات ، لا وجود فيها لبطل متفرد ، أو بطلة مميزة ، وإنما هى كوميديا الشخصيات المتعددة ، وذلك بحكم طبيعة موضوعاتى الاجتماعية الكلية . إنى أستمد من الحياة العادية التى لا وجود فيها للتفرد البطولى الذى قد لا يصلح إلا فى التراجيديا أو المسليات التى تعتمد على الممثل النجم .. الممثل البطل الواحد .

س : هل تشغلك إمكانات العرض المسرحى بكل مايتداخل فيه من عناصر ؟ أم يكون تركيزك على اللغة والحوار فى الدرجة الأولى ؟

ج : لاأهتم أبدا بإمكانات العرض وأنا أكتب مسرحياتى ، فالمسرح عندى كلمة وممثل .. والكلمة يمثلها النص ، والممثل هو قوام العرض . والموصل الفعلى للكلمة . ولأنى أرسم مسرح شخصيات فأنا أركز دائما على كلمة الممثل وأجعلها هى الأساس . ثم تأتى بعد ذلك مراعاتى لإمكانيات العرض . وهى تخضع عادة لطاقة الفرقة المسرحية ومقدرتها . ثم مايمكن أن يقوم به المخرج . وقد تعودت دائما فى كل مسرحياتى أن أضمنها مايسمى « التوجيهات المسرحية Stage Direction » وهى تعنى أحيانا تصورى لحركة الممثل داخل المشهد فى موقف معين أو تصرف معين يعبر عن شخصيته المرسومة لإبرازه . وأحيانا تشير إلى بعض الملامح الدالة على ملابسه أو هيئته . وفى كثير من المسرحيات أشير إلى نوعية الموسيقى التى يجب استخدامها . عدا وصف معالم الديكور حتى يلتزم بها المخرج . ولكن الذى يحدث ـ كما تأكدت بعد ممارسات طويلة ـ أن معظم المخرجين لا يحفلون بما يمكن أن أضمنه من مثل هذه التوجيهات . خصوصا فى السنوات الأخيرة . بعد أن شاعت واستحلت نظرية أن المخرج هو مؤلف العرض أو صاحبه كما يزعمون . لهذا أضفت عنصراً جديداً فى بعض مسرحياتى فأصبحت أمهد لها بوضع مايمكن أن يكون تعريفا مكثفا بالشخصيات وجوهر طبيعتها . الذى يملى عليها الكثير من التصرفات فى النص . بحيث أضع قيدا على مادرج معظم المخرجين على اتباعه ، وهو تصوير الشخصية فى ضوء إمكانات الممثل الذى يختارونه لأداء أدوارها دون مراعاة للشخصية المرسومة فى النص . فعلت ذلك فى أكثر من مسرحية . « بلادبره » و« صنف الحريم » وغيرهما . ومن أجل ذلك أختلف دائما مع معظم المخرجين الذين أتعامل معهم . وقد بلغ الأمر إلى حد محاولتى إخراج بعض مسرحياتى بنفسى ، لأن النص عندى يكشف عن قيمته التمثيلية وهو لايزال على الورق ، أعنى احتمالات تقبله وتجاوب الجمهور معه . وليس فى هذا أى إعنات من جانبى أو خروج على مهمتى الأساسية بوصفى مؤلفا . وقد تعود « برناردشو » أن يفعل ذلك . وقد ثبت بحق . بالنسبة لمسرحياتى التى ينقلها المخرج بأمانة دون إقحام إمكانات العرض وأساليبه الخاصة عليها . أنها كانت أكثر نجاحا من تلك التى تصدى بعض المخرجين لتفسيرها حسب نظرياتهم ومفهوماتهم الخاصة . ولذا فإنى وإن لم أتدخل فى أعمال المخرجين ، ألزم نفسى بمتابعة مشروعات إخراجهم لمسرحياتى واختيارهم

لممثل الأدوار . وأنا أقرأ نصوصي بنفسي للممثلين جميعا في مراحل التجارب الأولى بالاتفاق مع المخرج ، للانتهاء إلى فهم موحد أو مشترك بيننا لتفاصيل النص والرؤية التي يعبر عنها .

س : من المتكلم في مسرحك ؟ !

ج : المنطوق الأساسي في مسرحي هو ما تسفر عنه المعالجة من رؤية نهائية تتحقق عبر الشخصيات تحققا موضوعيا تنطق به المشاهد المتلاحمة بمدلولها الجزئي والكلي معا . فأنا لا أقول شيئا للشخصيات لتقوله على لساني أو نيابة عني ، بل الشخصيات نفسها هي التي تنطق بما يجب ويتحتم أن يقال في سياق المعالجة لاستكمال الرؤية التي يعبر عنها النص تعبيرا موضوعيا خالصا . يستند إلى هضمي للواقع الحي وتصوري له ، وماأسعى إلى أن أغيره فيه . ولذلك تأخذ مسرحياتي دائما طابعها الواقعي الذي قد أسميه أحيانا الواقع «التسجيلي» ، بمعنى الواقع الذي رصدته لأعبر به عما وراءه أو مايجب أن يكون عليه ، ومايمكن أن يسير إليه من احتمالات التغيير المستقبلية . ولذلك أفضل أن اختار لمسرحياتي تعريف «الواقعية المستقبلية» عن أن توصف بأنها واقعية اجتماعية ، لأنها بهذا المفهوم قد تعد مسرحيات عارضة مرهونة بالأوضاع الاجتماعية التي تمثلها الفترة التي كتبت فيها ، على نحو ماخيل لبعض النقاد . خصوصا اللذين يتصدون لنقد مسرحية واحدة منفصلة عن بقية أعمالي الأخرى التي يربط بينها خيط دائم متصل ، قوامه الامتداد بالحاضر ، ومحاولة استشراف المستقبل . لذلك فكثيرا ماتوجد في مسرحياتي شخصيات مكررة ، أعني أن كلا منها يمثل بطابعه المرحلة التي كتبت فيها المسرحية ، ثم يتطور ويتبلور إلى مثيله أو امتداده في المرحلة التي تليها . مثال ذلك شخصية الكسارى الانتهازية في «الناس اللي تحت» (وكم أسيء فهمها !) ، فقد تمثل امتدادها في شخصية خليل بك في «الناس اللي فوق» ، ثم شخصية مصطفى الدوغري في «عيلة الدوغري» وشخصية نادر بك في «بلاد بره» التي نجد لها امتدادا في شخصية أو أكثر من الشخصيات في «برج المدابغ» . ويمكن بالمثل تتبع هذا السياق في بقية المسرحيات الأخرى بالنسبة لامتداد الشخصيات وتبلورها . وهذه طبيعة لاصقة بالمسرح الحديث ، حيث المؤلف هو خالق الموضوع بشخصياته . ولكل مؤلف عالمه الموحد من الشخصيات . وأبرز مثل على هذا مسرح «شين أوكيزي» ومسرح «آرثر ميللر» .

س : كيف تفهم فكرة الصراع الدرامي ؟ وهل يقتضيك تحقيق هذا في المسرحية قدرا من الوعي به ؟ وكيف تحققه ؟

ج : يرتعد جسدي كلما استمعت إلى كلمة الصراع الدرامي ، لأن جوهر الدراما ينشأ من وجود الصراع . وطبيعي أن يكون هذا الصراع دراميا ، أعني أنه صراع غير راكد ، صراع جدلي حي ومتحرك دائما ، صراع بين نقيضين يولد نقيضا ثالثا . وهذا النقيض الثالث فيه من صفات النقيضين السابقين مايجعله يتفاعل مع ماتولد منهما مجتمعين لتعود الدورة إلى صراع جديد بين نقيضين جديدين . وهكذا . وطبيعي أن أساس الموهبة بالنسبة لأي كاتب مسرحي هو الوعي بهذا الصراع سواء أكان وعيا مباشرا أو غير مباشر ، لأن مثل هذا الوعي لايرتهن إدراكه بالدراسة بقدر مايستمد من الموهبة ذاتها . وبدون هذا الوعي البديهي الكامن بالدراما في داخلية الفنان الخالق . يستحيل أن يوجد الكاتب المسرحي الحقيقي مهما كان عمق دراساته للمسرح وقواعده وأصوله ونظرياته ومدارسه إلخ .. أما كيفية تحقيق هذا الصراع فإنه لايأتي إلا عن طريق الممارسة أو المعالجة ، ووجوده أصلا هو الذي يخلق الفرق بين الكتابة الدرامية والسرد الروائي القصصي .

س : ماالهدف من المسرحية في تصورك ؟ وهل يمكن الاكتفاء بقراءتها ؟ أم أنك تكتب للمسرح وفي ذهنك دار عرض بعينها ؟

ج : الهدف من كتابة المسرحية هو أداؤها وتمثيلها لكي تعرض على الجمهور . لكن هذا لايمنع من تضمينها في كتاب مطبوع . والمؤلف المسرحي الحقيقي يركز بعامة على العرض أكثر مما يهتم بالنص الذي ينشره في كتاب . ولهذا يصعب علي دائما أن أكتب مسرحية جديدة قبل أن تكون المسرحية السابقة عليها قد عرضت ومثلت على خشبات المسرح . وهذا لم يحدث لي إلا في حالة واحدة ، حين تجاوزت عن رفض عرض مسرحيتي «سر الكون» عن طريق الرقابة فاكتفيت بنشرها في كتاب ، ثم قدمت بعدها مسرحياتي الأخرى التي تلتها .

وفي تقديري بالنسبة لمسرحنا أن نشر المسرحية المؤلفة في كتاب مهم وضروري ، لأنه يمكن أن يخلق مانفتقده من تراث متصل وثابت ، لأن مسرحنا على طول تاريخه قد اعتمد على الإعداد والمقتبسات والمؤلفات غير المسجلة ، والتي ضاعت نصوصها باختفاء الفرق التي قدمتها ، إلا في بعض الحالات النادرة . وطبيعي أنني أراعي دائما في كتابة مسرحياتي أن توجه إلى العرض في دور عرض بعينها أو على أيدي فرق يمكن أن تؤديها على المستوى المناسب لموضوعها . فليس من المعقول أن أكتب مسرحية مثل «بشير التقدم» عن رفاعة الطهطاوي لتقدمها فرقة المضحكين أو دور عرض القطاع الخاص على إطلاقها .

س : هل تأخذ الجمهور في الاعتبار قارئا أو متفرجا ؟ ومامأثر ذلك في بنائك للمسرحية وفي توفير عنصر الإمتاع ؟

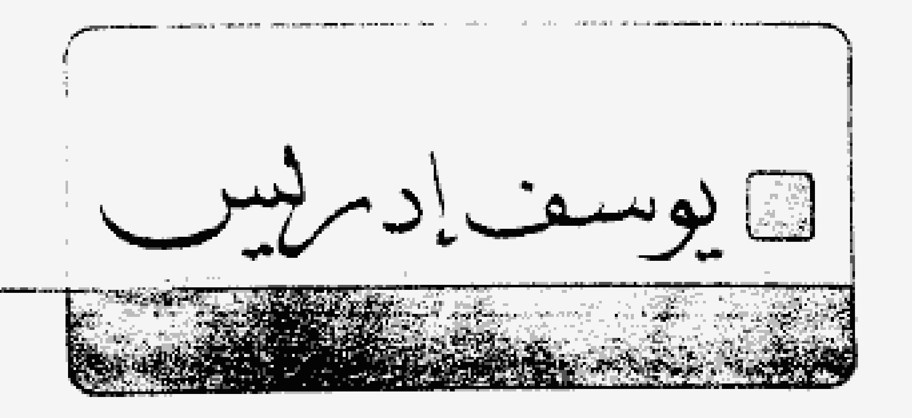
ج : الجمهور هو الأصل والأساس . بالنسبة لأي كاتب مسرحي . ولأني لاأكتب مسرحياتي لمجرد القراءة بل لتمثل أمام الجمهور فلابد أن يكون للجمهور عندي الاعتبار الأول . إنني لا أكتب حرفا في أي نص وذهني خال من وجود الجمهور . فالجمهور معي على الدوام في أثناء معاناة الخلق . أجلس معه على مقاعده في الصالة وأنا أكتب النص فوق مكتبي في البيت . إن الجمهور هو العنصر الطاغي على كل العناصر في المسرح ، لأن النص ، كالعرض تماما . لايستمد أبرز مقوماته وهو إمكانية التجاوب إلا من وجود الجمهور مع المؤلف داخل النص . ولهذا فأنا لاأكتب مسرحياتي وأنا جالس صامت في هدوء على مقعد مكتبي ، وإنما أكتبها وأنا واقف ناطق صارخ مع نفسي في كل شخصية أتوقف عن الكتابة أحيانا لأنني أعجز عن تقمص الشخصية التي أرسمها في النص ، في طريقة النطق أو الحركة أو استعمال عبارة معينة هي التي يمكن أن يتجاوب معها المشاهد أولا .

ولكن ليس معنى هذا أنني أنساق وراء محاولة استرضاء الجمهور ، ومن ثم التجني على البناء الدرامي في أثناء المعالجة – على العكس ، إنني بمثل هذا الحرص على استدعاء الجمهور إلى النص في أثناء معاناة الخلق إنما أحاول أن أقطع على خط الرجعة في أن أكتب مايمكن أن يرضيه في الصالة . إنها محاولة لامتلاك الجمهور بدلا من الوقوع في أسره . ولم يواتي ذلك اعتباطا . بل بعد ممارسة الكتابة وعرض أكثر من مسرحية. لقد تعودت أن أشاهد مسرحياتي ليلياً وأنا جالس في الصالة وفي نهايتها دائما ، لأرقب الجمهور وأعايش مجاوبه ، وأحس بنبضه في تجاوبه ، وأتفعل معه وبه في محاولة مضنية لما يمكن أن أسميه التجرد من نفسي ، ونسيان أنني كاتب المسرحية أو صاحب هذا الكلام الذي ينطقه ويتحرك به الممثل أمامي على خشبة المسرح .

س : ماالغاية الأخلاقية لمسرحياتك ؟ هل هي غاية معرفية أم مجرد إثارة وتحريك للعقول ؟

ج : أنا لاأهدف في مسرحياتي إلى أي غاية أخلاقية ، وإنما أسعى من خلال معالجة موضوعاتها إلى تثبيت ماأراه من قيم صالحة يمكن أن يتبلور بها كيان الإنسان المشاهد ، وفي نفس الوقت تسفيه القيم الفاسدة ، ومحاولة استبعادها والتنفير منها بالسخرية اللاذعة . ومن هنا تقوم مسرحياتي على نظرة إيجابية ، لأنها تحاول غرس الوعي الإيجابي ومن ثم المعرفة الصحيحة . بحقائق الأشياء لدى الجمهور وذلك أساس أنطلق منه لإثارة شغفه بما أخبره به ، واستنكاره لما أحاول أن أنفره منه . بحيث أصل به في النهاية إلى تحكيم عقله . ومن ثم

التحرك لرفض ماكشفت له عنه من أوضاع معينة . وظروف وحالات شريرة . يتعرض لها ولايدرك مدى تأثيرها عليه . ولذلك أحرص دائماً على ترك خاتمة مسرحياتي مفتوحة ليحاول استرجاعها بينه وبين نفسه . ومع الآخرين . مستنداً إلى متعة التي أقدمها له خلال عرض النص شاهده وأحداثه وشخصياته الكوميدية . لألزمه متابعة الفرجة إلى أن تنقلب عنده المتعة فتصبح وعيا يستحق من جانبه إمعان الفكر . ثم التمرد على ما نفرته منه وأثرته ضده . من قيم وأوضاع ومفاهيم وطباع وتصرفات ومواقف .



س : متى اتجهت إلى الكتابة للمسرح ؟ وكيف بدأ هذا الاتجاه ؟ ومتى ؟

ج : عندما استعرض تاريخ حياتي في علاقتي بالفنون يقفز المسرح ليكون أول مجال في اتجهت إليه . في المرحلة الثانوية أحببت التمثيل جدا . ولم أكن أعرف كيف أمثل . حتى الاختبارات التي كانت تجرى لاختيار العناصر المناسبة لم أوفق في اجتيازها وتخطيها . وبفشلي في الانضمام إلى فرقة المدرسة الرسمية كونا عمل فرقة أهلية في المدرسة . كنا نكتب المسرحيات ونطبعها ثم نمثلها . وهو مالا أستطيعه الآن . وحتى عندما كلفت من قبل الفرقة الرسمية للمدرسة بإحضار الأشياء التي تحتاجها المسرحية (الاكسسوار) كنت سعيداً . وأحببت البقاء خلف الكواليس في المسرح . في ذلك الوقت ربما لم أكن أدرك أن هناك طريقة للتوفيق بين حبي الشديد للمسرح وعدم قدرتي على التمثيل هذه الطريقة هي أن أكتب للمسرح . وفي عام ١٩٥٤م كانت مجموعتي القصصية الأولى قد نشرت . وكنت أكتب في ذلك الوقت أيضا مسرحية (ملك القطن) وقد رغبت في أن أجعلها مسرحية كبيرة . لكن هذا لم يتم . لاعتقالي . فتعطل ظهور هذه المسرحية إلى ما بعد سنة ١٩٥٦ أي بعد خروجي من المعتقل . ووجدت أن مسرحية (المغناطيس) لنعمان عاشور قد عرضت في أثناء فترة الاعتقال . وأن فجرا مسرحيا جديدا قد بدأ . فكتبت مسرحية (جمهورية فرحات) . التي عرضت مع مسرحية (ملك القطن)

س : إذا كنت تكتب أنواعاً إبداعية أخرى فهل تختار القالب المسرحي دون غيره من قوالب الفن القولي الأخرى التي تكتبها ؟

ج : هذا السؤال أساسي ومهم جداً . فأنا أشبه أنواع الفنون بالرسم البياني . بمعنى أنه إذا كانت القصة القصيرة حركة واحدة في الحياة . حركة فكرية جسدية ومكانية أو زمنية . وإذا كانت الرواية مجموعة من الحركات المؤدية إلى معنى عام . فالمسرح هو عكس هذا الخط البياني دائما ، هو الحفر إلى أسفل لمعرفة الجذور الخاصة بالشكل الخارجي للحدث

س : هل للمسرح خصائص معينة ؟

ج : المسرح يستطيع تحمل الموقف عن طريق الحوار .

س : هناك فرق بين حوار الرواية وحوار المسرح ؟

ج : الحوار في الرواية عامل مساعد على رسم الشخصية . أما الحوار في المسرح فهو العامل الوحيد لرسم الشخصية . فمثلا هناك مسرحيات نستمع إليها من خلال الإذاعة . وهناك مسرحيات نشاهدها في المسرح بالطبع الأولى نتصور الشخصية فيها عن طريق الأذن والأذن وحدها ، أما الثانية فتصور الشخصية واكتشاف عمقها ودوافع سلوكها إنما يأتى عن طريق الحوار

ولذلك نجد أن أعظم المسرحيات ليس هو المسرحيات التي تعالج أفكاراً بل عواطف.ومن هنا جاءت في رأيي عظمة شكسبير وخلوده في تناوله لموضوع الغيرة مثلاً . نلاحظ التعمق المسرحي إلى درجة الوصول إلى الأعماق بشكل يخلد العمل المسرحي ويبقيه على مدى القرون الطويلة .

س : لكونها عاطفة إنسانية باقية منذ الأزل ، وستبقى إلى الأبد أيضاً .

ج : هي على وجه الدقه عاطفة إنسانية لا تتغير ، بعكس الأفكار ، لكونها قابلة للتغيير . وهذا هو الفرق بين شكسبير وبرناردشو مثلاً . الذى ناقش أفكاراً في فجر الاشتراكية .

س : كيف يرد على نفسك موضوع المسرحية ؟ وهل يكون محدداً منذ البداية ؟

ج : في كل كتاباتي ، القصصية والمسرحية على السواء ، أحب أن أكتشف أنا الحقيقة . قبل أن اكتب أو في أثناء الكتابة . أحب أن أظل حراً في عملية الخلق ، وهذا مايحملني على الصبر وتحمل مصاعب عملية الخلق ، والمكافأة هي أن أكون أول من يعرف ما سيحدث . لاأكتب عن أشياء معروفة قبل ذلك وإذا كانت الفكرة التي سأكتبها مطروقة بالنسبة لي فلابد أن أبدأ الكتابة من حيث انتهي التفكير وفي خلال الكتابه اكتشف الجديد الذى يدفعني إلى طلب المزيد من الكشف . أجل ، لابد أن يكون هناك شيء . فلنقل إن هذا الشيء جرثومة (جرثومة خلق !) لانستطيع تحديد كنهها ، فقد تكون نغمة موسيقية . ولكنها ليست جرثومة بالمعنى الطبي . أقصد كالنطفة في علم الأجنة لابد أن يكون هناك شيء ما ثم يتخلق . وفي المسرح ـ على وجه التحديد ـ يكون هذا الشيء هو الموقف أو الشخصية ، بمعنى أن الهيكل العظمي لموقف ما تتخلق من خلاله الشخصية ، أو الهيكل العظمي لشخصية ما تدخل في مواقف أما الخصيصة الأساسية للمسرح فهى أنه تحليل سالي في وقت واحد .

س : تحليل وبيني ؟

ج : أجل . فهو يحفر إلى أسفل و يبني إلى أعلى في آن واحد . فكلما غاص الإنسان إلى الداخل تشكل بناء خارجي . وهذا يماثل مايحدث في حالة حفر الأرض ثم إخراج التراب الناتج عن عملية الحفر لتشكيل أساس منزل أو عمارة . وهنا تأتي سلسلة الختميات المسرحية

س : ماذا تقصد بالختميات المسرحية ؟

ج : الديالوج الأول في المسرحية يحدد شكل الفصل الأول ونوعه ومحتواه . والفصل الأول يحدد الفصل الثاني . موقفا موقفا . بحيث يتحتم أن يؤدى حدث معين إلى حدث معين آخر . وهذا الحدث المعين الآخر يؤدى إلى حدث معين ثالث ... وهكذا هي سلسلة من الختميات . تدخل إليها

بفرضية معينة فى كل مرة ، ومن الحتم أن تؤدى فى النهاية إلى شكل لم يكن قائما للمشكلة من قبل . هذا هو قانون الحتم المسرحى ، وهو القانون الدرامى الأول . وأضرب مثالا لذلك . لنفترض أن هناك مشكلة مابين أب وابنه ، وأنه قد حدث نتيجة لهذه المشكلة احتدام بينهما ـ أى موقف احتدامى ـ عندئذ يتحتم أن نعرف فى المنظر التالى وقع هذا الحدث على الأم . وهذا الوقع يشكل رأيا جديداً . ثم نرى بعد ذلك وقع الحدث على الابن نفسه وهكذا . إنها سلسلة من الحتميات يؤدى إليها الصراع بين الأب والابن . فتؤدى بنا فى النهاية إلى بناء المسرحية .

س : هل تبدأ المسرحية من فكرة عارضة أم من شخصية أم من حدث ؟ وهل تختلف النتيجة فى هذه الحالات الثلاث ؟

ج : النتيجة واحدة لاتختلف . وقد تكون البداية نغمة حائرة . أنا شخصياً أفكر فى مسألة تشغلنى فى هذه الأيام . وهى نغمة الاستغناء أمام التكالب على الحياة الذى يحيط بنا . قد تكون فكرة . لكنها فى الواقع نغمة لابد أن تتجسد فى أشخاص من أنماط معينة . ولابد من معرفة فلسفة هذه الأنماط للدخول معها فى مناقشات طويلة . لأن المسرح عندى يبدأ معظمه قبل الكتابة .

س : عندما تكتمل الفكرة ؟

ج : عند الوصول إلى حد أدنى من التصور لفكرة ما أكتب . فى القصة مثلاً . قبل أن أفكر تبدأ الكتابة . ثم أفكر فى أثناء الكتابة .

س : مسرحية الفرافير مثلاً، هل بدأت من فكرة أم من شخصية ؟

ج : بدأت من شخصية الفرفور . وعند وقوع الصدام بين فرفور وسيده نتيجة لمضايقات السيد قليلاً لفرفور . وردت على نفسى مسألة التمرد على فكرة « الفرفرة » . وبدأت تتجسم فى شكل مسرحى مختلف . ثم بدأت عملية البحث والاستعانة بالأشكال المسرحية المصرية فى خلق مسرح مصرى . وكانت هذه الأشياء تأتينى لحظة انشغالى بالفكرة فى شكل تداعيات . أنا مؤمن بالتلقائية فى الفن . وأن التفكير المدبر يخلق أشكالاً تشبه الفن . أما الفن الحقيق فهو عملية تلقائية يقوم بها العقل دون جهد . ولهذا لا أومن بمن يقول : « أنا عصرت مخى عصراً شديداً وقطعت ورقا كثيرا » . كل هذا هراء . إذا لم تخرج الفكرة كانفجار بركانى من النفس فلا داعى لضحها بقوة من المياه العميقة . وفى هذه الحالة قد تكون الفكرة حقا غير ناضجة . ولكن الفن الحقيق يكون ناضجاً فى النفس البشرية . فلا ينقصه إلا أن يحطم القشرة ويخرج . فإذا هو لم يستطع تحطيمها كان معنى ذلك أن الجنين ميت . وأن أى عملية لتحنيطه فكريا ، وصبه إراديا على الورق ، هى كتابة فى موضوع ميت . لابد أن يكون الموضوع حياً ، يخرج تلقائيا . ويخرج تحت ضغط الفكرة الملحة الثابتة ، لأنه فى هذه الحالة لابد أن يكتب ، وإلا فهو الجنون .

س : هل تقرأ لغيرك من كتاب المسرح العرب وغير العرب ؟

ج : بالطبع أقرأ كثيرا جداً . قرأت كل ماوقع تحت يدى تقريباً . لأنى أحب قراءة المسرح أكثر من قراءة الرواية والقصة .

س : هل الأسباب تتعلق بحبك للمسرح ؟

ج : حبى للمسرح أولا . ثانياً لأنى أعد المسرح أكثر الأشكال الفنية اختصاراً، لدخوله المباشر إلى لب المشكلة وتوغله فيها ، فى حين يتحتم علىّ فى الرواية أن أعمل السرد والوصف حتى أعرف من خلالها رؤية الكاتب .

س : تعنى أن التفاعل مباشر فى المسرح ؟

ج : طبعاً . ولذلك كانت رواية (نيويورك ٨٠) كلها حوارا ، لأنى كنت أريد الدخول إلى المشكلة مباشرة . أنا لا أميل إلى تضييع الوقت فى الانزلاق إلى تفاصيل لالزوم لها . قد تكون المشكلة أننى فنان مفكر ، يحب تفكير الفنان وليس التفكير التقليدى . أريد فنا يدعو إلى التفكير ، وتفكيراً يحقق الفن .

س : وكيف يتحقق هذا فى الدراما ؟

ج : الدراما نوع من التفكير تماماً مثل المادية الجدلية . إذا كان هناك وجهة نظر درامية لكل شىء فان هناك أيضاً وجهة نظر استاتيكية . الدراما هنا نقيض للاستاتيكية ، بمعنى أن هناك كاتبا يقف عند شخصية ما وينفق ساعات طويلة فى وصف هذه الشخصية ، ومع ذلك فإنه لايضيف إليها شيئا ، وتبقى الشخصية كما هى ، وهذا هو طراز التفكير الاستاتيكى . وهناك كاتب آخر يصف الشخصية من خلال صراعها مع مشكلة تعيش فى داخلها ، فالمؤكد أن الشخصية عند هذا الكاتب الأخير تنمو . وهذا هو طراز التفكير الدرامى .

س : من الكاتب المسرحى الذى لفت نظرك ؟

ج : كلهم فى ناحية ، وشكسبير وحده فى ناحية أخرى .

س : أقصد من الكتاب العرب ؟

ج : بصراحة أنا لا أعجب بالأفكار المبنية على أفكار هشة وذلك عندما يأخذ الكاتب نكتة ليحولها إلى فكرة . المسرح لابد أن يحتوينى من كل النواحى وآخر مسرحية قرأتها هى مسرحية « يوليوس قيصر » ، وهى مسرحية سياسية . ولكن لنتأمل فى كيفية تناول الشخصيات فالشخصيات دم ولحم وصراع وطموح وتدمير . أما أن أقف عند حكاية العبد الذى أزال شعر رأسه من أجل الكتابة على هذا الرأس وأن أصنع من هذه الحكاية مسرحية ، فلا . إنها نكتة . المسرح شىء خطير جداً . أخطر من أن يستعمل وسيلة للكاركاتير السياسى . أو لكل هذا الهراء الذى نفعله . ولذلك فإننى شخصياً لاأعد كل ماكتبته إلا محاولات . ولكنى إذا كتبت فى المرحلة القادمة فسأكتب مسرحاً حقيقياً . وفى رأيى أن المسرح هو قمة مايمكن أن يصل إليه إنسان من خلال موهبته ، ومن خلال ثقافته . ومن خلال الحياة . وهذه الأشياء لاتتوافر بعامة إلا فى سن متأخرة من حياة الإنسان .

س : هل هو نوع من النضج فى المعرفة ؟

ج : هو النضج . وهو القدرة على التحاور وعلى النظرات الدرامية لا الأحادية ، لأن الإنسان الصغير السن هو فى غالب الأمر أحادى النظرة ، مثل شخصية سعد « فى اللحظة الحرجة » ، وشخصية فرفور فى « الفرافير » . أما عن الكتاب المسرحيين العرب فإنى أعجب بأعمالهم بدرجات متفاوتة . نعمان عاشور ، سعد الدين وهبة ، لطفى الخولى ، ألفريد فرج ، محمود دياب ، على سالم ـ تابعتهم جميعا وأعجبت بأعمالهم .

س : هل تقرأ عن النقد المسرحى ، أصوله ومذاهبه وتياراته المختلفة ؟

ج : إطلاقاً . أنا ضد الدراسة فى الفن . من الممكن أن أعد منحرفا فى هذا ، ولكن هذا نابع من مذهبى الفنى . إن دراسة أى شىء ترغمك على التأثر بأفكاره . ولذا فإننى أقوم بعملية مغامرة ، بمعنى أنى لاأدخل فى تفصيلات الدراسة ، لكننى أتكهن أو أستعمل الحدس . أقول فى صراحة تامة إنى لم أشعر لحظة طوال عمرى بحاجتى إلى دراسة أصول المسرح . إن ما أحسه أحس أنه هو المسرح ، وأن ماأكتبه يشكل أو يمثل المدى الذى وصلت إليه فى فهمى للمسرح . وشأنى فى هذا هو شأنى فى القصة ، فعندما أكتب الآن قصة قصيرة فإن هذا يحمل تعريفى للقصة القصيرة فى هذه اللحظة . ولن أكتب قصة أخرى إلا بالوصول إلى تعريف آخر . وهكذا .

س : ماموقفك من فكرة التجريب فى المسرح ؟ وهل حاولت شيئاً من هذا ؟ وماالنتيجة ؟

ج : التجريب شىء ضرورى ، لكن التجريب ليس هو التجريد . كلما اختار الإنسان موضوعاً جديداً فهو بحاجة إلى اختراع وسائل جديدة ، وإلا فالوسائل التقليدية لن تصلح . ومن هنا فالتجريب عندى ليس مقصودا لذاته ، بل هو مرتبط بالموضوع نفسه ، لم يؤذ الدنيا ويضرها غير التجريب فى حد ذاته .

س : هل حاولت شيئاً من هذا ؟ وماالنتيجة ؟
ج : كل محاولاتى تجريبية بالمعنى الذى ذكرته ، وهو أنى أضطر إلى اختيار تجريب وسائل أخرى غير التقليدية للوصول إلى حقيقة أعرفها أنا .

س : لعلك تقصد نظريتك فى التمسرح ؟
ج : أعتقد أن نظرية التمسرح ظلمتنى كما ظلمتها . ظلمتنى لأن كل الناس طالبونى بالكتابة على طريقة التمسرح ، فى حين أن الكتابة بهذه الطريقة تحتاج إلى أجيال متعاقبة من الكتاب ، تستطيع تشكيل تراث مسرحى يستفاد به لحظة الإنتاج . التراث المسرحى للتمسرح محدود للغاية ، هذا إن لم يكن معدوما . قد يكون موجوداً بشكل تلقائى فى الفولكلور مثلاً ، لكن فى صورة عمل فردى ، ومن ثم لم يستطع أحد أن يطرقه . لم تزل هناك فجوة عميقة . أما ظلمى لهذه النظرية فرجع ذلك إلى التصاقها باسمى الذى سد الطريق على كثيرين فى محاولة استكشاف هذا الموضوع .

س : لماذا ؟
ج : لأنهم اعتبروا هذه النظرية وكأنها شىء خاص بى ، مع أنها فى الحقيقة ليست خاصة بى . هى نظرية فى فهم المسرح ، تنتهى إلى أن المسرح وسيلة عضوية. أى جسدية ، للمتعة الفكرية ، وليس مجرد مشاهدة لقصة .

س : تقصد عملية الانتقال ؟
ج : ليس عملية الانتقال فحسب ، بل الوجود فى حالة التمسرح . وهنا أقوم بعملية ربط المسرح مثلاً بالرقص ، والذكر ، بالجلوس على المقاهى ، بالزار ؛ بكل الأشكال التى يتحرك فيها الجسد ، لأن هناك مايسمى بالذات الجماعية ، التى يحول بينها وبين التجمع والتجانس والتآلف ـ ومن ثم المتعة ـ فرديتنا الشديدة التى ينبغى على المسرح خلعها وانتزاعها حتى نعود متجردين من الرداء الفردى ونمارس الذات الجماعية ، نريد تواصلا جماهيريا يحقق ذاتا أكبر من مجرد اجتماع شخصين أو عائلة . نريد ذاتاً ليس لها هدف إلا التواصل فى حد ذاته . هذا التواصل الذى يؤدى إلى عملية التطهير التى تحدث عنها أرسطو . فالإنسان عندما يخرج مستريحاً من المسرح فإن هذا يعنى أنه تواصل مع الناس فى مشاهدة المشكلة وحلها . فإذا استطاع أن يتواصل إلى حد أن يتمثل هذه المشكلة مع الممثلين فإنه يكون قد حقق هذا التواصل أو التمسرح بدرجة عظيمة للغاية .

س : هناك الآن محاولة لإشراك الجمهور فى المسرحية ، بمعنى أن خطوطاً عريضة توضع للمسرحية ثم يقوم الناس بالمشاركة فى إطارها .
ج : فعلت هذا فى مسرحية «الفرافير» .

س : لكن المشاركة لم تتحقق ، بالرغم من أن بها جزءاً كان متروكاً للمشاهدين .
ج : هذا صحيح . كان هناك جزء قد ترك للمشاهدين ليرد فرفور عليهم .

س : وكانت نظرة متقدمة فى وقتها ؟
ج : طبعاً متقدمة جداً. فى عام ١٩٦٣ كان هذا شيئاً جديداً ، قد يكون على العالم كله ، كان الجمهور ـ بعد انتهاء العرض ، وفى أثناء وقوفى أنا والمخرج فى الخارج ـ يأتى لمناقشتنا . وكنت أريد هذه المناقشة أن تتم داخل المسرحية نفسها ، لكن المخرج رأى رؤية أخرى ، وهى الاستعانة بالمجموعات . والتجربة فى رأيى مازالت مفتوحة حتى الآن ، أعنى أن يخرجها من يستطيع أن يناقش الجمهور مباشرة . ومناقشة الجمهور ليست غريبة على المسرح المصرى ، فعلى الكسار كان يناقش الجمهور (الدخول فى قافية معه) ، ويعقوب صنوع وغيرهما كثير . المناقشة طقس من طقوس المسرح ، وأنا لم أتِ بجديد ، وكل ماهنالك أنى وضعت هذا الجديد مقترناً بفكرة التمسرح التى هى فكرة القاعدة العلمية : أن الجمهور إذا لم يكن مشتركا فى العمل المسرحى فكأنه لم ير مسرحاً . وإذا لاحظنا المسرح فى القطاع الخاص فإننا نرى الجمهور «يزغزغ» نفسه كما يقولون) من أجل أن يضحك . هذه (الزغزغة) هى محاولة من الجمهور لأن يتمسرح ، لكنه تمسرح مختصب ، ليس له مبرر ولاتنظيم له .

س : مسرح القطاع الخاص أيضاً يخاطب الغرائز ، لكن أظن أن التمسرح عندك يمثل فكرة شاملة لعدة أشياء ليست المتعة إلا واحدا منها .
ج : نعم هناك أشياء فكرية وعضوية . تأمل شكل العراك (الخناق) نفسه ، فمن يشاهد معركة (خناقة) مسرحية يشعر أنها مصرية . أولا لايحدث اشتباك ، ثم يتم تجميع أكبر عدد من المشاهدين ، ثم يستشهد البعض البعض الآخر ، ويقولون : شاهد يافلان ! وفلان هذا يعنى المشاهد . وفى النهاية هى فى الواقع مسرحية ، فهناك من يمثل دور المظلوم الذى يحاول أن يبرر موقفه ويستعدى الناس على الآخر،على نحو ما يفعل الممثل فى اية مسرحية مؤلفة ، فى تبرير موقفه واستعداء المشاهدين على الممثل الآخر . وهذا الآخر يحاول أيضا استعداء المشاهدين على الممثل الأول ، ويقوم بشرح قضيته . حتى نهاية المعركة (الخناقة) المصرية تنتهى إلى المسرح ، فإذا هى انتهت بالمصالحة كانت مثل النهاية السعيدة فى أغلب المسرحيات ، وإذا هى انتهت فى قسم البوليس كانت مثل النهاية التراجيدية فى بعض المسرحيات . إذن هناك شواهد كثيرة جداً للتمسرح فى حياتنا نحن المصريين .
أنا مثلاً خطرت لى فكرة مسرحية أستغل فيها أن الناس فى العادة يتوقعون فتح الستار وبدء التمثيل فكرت فى أن تحدث معركة (خناقة) بحق بين اثنين من الممثلين،يقوم المتفرجون على أثرها بإحداث ضجة وضجيج ، على أساس أن المعركة (الخناقة) نشبت لسبب خطير وأساسى ، ثم يتضح أن رجلاً وضع يده على كتف زوجة الرجل الآخر . ثم يصعد هذا الكلام على المسرح ، لأن التمسرح يجب أن يأخذ فى كل مرة شكلاً غير متوقع ، فليس هناك شكل واحد للتمسرح .

س : ليس هناك شكل واحد للتمسرح ، وإنما هو وسيلة أو محاولة لالتقاط الوسيلة لمخاطبة الذات الجماعية .
ج : الوسيلة لمخاطبة الذات الجماعية وإشراك الناس أيضا . هناك مسرحية كتبتها من فصل واحد وفقا لفكرة التمسرح على هيئة لعبة يشترك فيها الجمهور ؛ لعبة يلعبها الممثلون مع الجمهور ، حيث يصعد ناس وينزل ناس وفيهم من يكسب وفيهم من يخسر.وفى أثناء اللعب يحدث موقف يتطور إلى مسرح يشترك فيه اللاعبون . المسألة تحتاج إلى اختراعات فى الشكل .

س : تعنى أنه مسرح تجريبى ؟
ج : بالطبع هو مسرح تجريبى . وهذا المسرح موجود فى أوربا . وهناك مسرح تأملى لايتكلم فيه الممثلون بل يجلسون جلسة معينة ويقومون ببعض الحركات الجسدية التى يطلب من الجمهور القيام بها وهناك تجربة صمت . وأيضا هناك نوع من الغناء الغريب للغاية ، يجلس فيه الناس على بساط ، وليس لهذا الغناء كلمات هو مجرد بل أصوات . ويظل الجمهور مع المغنى هكذا لمدة ساعة مثلاً . وهذا نوع من التمسرح فى رأيى .

س : هل هناك تناغم بين هذه الأصوات ؟
ج : المغنى هو الذى يقود هذه الأصوات .

س : امتداداً لفكرة التمسرح ، هل وجدت خصائص الذات الجماعية المصرية ؟
ج : خصائص الذات الجماعية المصرية مختلفة عن خصائص الفرد المصرى كثيراً ، بل إن فيها من العيوب مايفوق عيوب خصائص الفرد المصرى .

س : كيف ؟
ج : الجماعة المصرية ظالمة إلى حد كبير وغير عادلة ، على العكس من الجماعة فى الخارج . فمثلا قد يكون الفرد فى الغرب ظالمًا ، لكن الجماعة هناك عادلة . والفرد عندنا عادل ، أما الجماعة فظالمة فى أكثر الأحيان .

س : وما أوجه هذا الظلم ؟
ج : التواطؤ . اللا مبالاة . التحيز إلى جانب القوى على حساب الضعيف .

س : كيف جاءت هذه النتيجة ؟

ج : جاءت نتيجة للقهر . لقد عشنا سنوات طويلة في قهر جماعي كان القهر منصباً ومركزا على الجماعة . وقد استطاع الفرد التمرد . أما الجماعة فلم تستطع . الذات الجماعية هنا مضروبة ضرباً مبرحاً على مر العصور ومن المستعمرين كافة ، بل من المصريين أنفسهم.وهي لذلك كانت جبانة . حتى مسرح القطاع الخاص يضرب بشدة على هذا الوتر (أعني جبن الذات الجماعية) بنكات جنسية خفية غير شجاعة

س : أليست الذات الجماعية تتكون من مجموعة أفراد ؟

ج : لا . الذات الجماعية ليست مجموعة عددية من الأفراد . هي ذات جماعية كما في مملكة النحل .

س : بعد القهر والظلم للذات الجماعية ما الملامح الأخرى ؟

ج : أنها تكره أن تفكر . وتريد أن تأخذ الأشياء جاهزة ، وترحب بالنكات اللفظية لأنها بغير حاجة إلى أي جهد من العقل كي يتعمقها ويفسرها . وتحب السخرية من ضعف الآخرين .

س : لكنها تحب السخرية من ضعفها في الوقت نفسه .

ج : لا ، بل هي تتعصب لذاتها ، وتسخر من ضعف الآخرين ، وهذا يرجع إلى الجبن الناتج عن القهر . وهناك أيضا خصائص ليس مجال ذكرها الآن ومن هنا تأتي دعوتي للمسرحيين وكتاب المسرح والكتاب الناشئين أن ينظروا إلى الموضوع من زاوية أننا إذا أردنا إقامة مسرح لإصلاح الناس والأخلاق فعلينا أن نبدأ من الذات الجماعية . فصلاح الذات الجماعية فيه صلاح الأفراد وليس العكس لأن الأفراد ليسواهم المشكلة

س : عندما تكتب للمسرح أيهما تخاطب : الذات الجماعية الريفية أم تلك التي في المدينة ؟

ج : الذات الجماعية واحدة في المدينة أو في القرية ولها ملامح محددة . قد تختلف درجات اللون لكن اللون واحد . وفي رأيي أن المصري الحقيق يخاطب الذات الجماعية ، فأي مصري حقيق يحمل بطبيعة تكوينه نفس فكرة الدراما ، وهي إثارة للعقل الجماعي والوجدان الجماعي .

س : أهي إثارة من أجل التطهير ؟

ج : محاولة تطهيره أو كشفه للناس من أجل رؤيته وإصلاح عيوبه ومفاسده .

س : ماتصورك لاتجاه المسرح في المرحلة القادمة ؟

ج : بدأت أدرك لماذا نحن المسرحيين فاشلين في إصلاح مجتمعنا . ذلك لأننا لا نخاطب الذات الجماعية مخاطبة كافية ، ولا نركز عليها دائما تركيزنا على العيب الفردي . وهذه فكرة غربية ، لأن الخطيئة في الغرب فردية ، فلابد أن ينسب العيب إلى الفرد . ونحن على العكس من ذلك ، فالخطيئة لدينا خطيئة جماعية ولابد أن تنسب العيب إلى الجماعة ، وأن نحملها هي الخطيئة وبذلك نحرر الفرد من تأثير الجماعة السيىء عليه .

س : هل تتحدث في المسرحية من خلال شخوصك أم تتركهم يتحدثون بمعزل عنك ؟

ج : براعة الكاتب المسرحي تبدى في قدرته على أن يبعد الشخصية عن نفسه . ولكنه يقترب منها ويبتعد عنها في نفس الوقت ، يقترب منها بأن يزودها بأكثر مايستطيع لذاتها هي ، ويبتعد عنها بأن يجعلها مختلفة عنه . ثم إن الابتعاد عن الشخصية يمنح للكاتب حرية في تناولها . فعندما تكون الشخصية قريبة من الكاتب لايستطيع أن يلعب فيها أو يضيف إليها ، وقصاراه أن يجعلها تقول وتتكلم . ولكنه عندما يبعدها عن نفسه فإنه يتصرف في حيدة وموضوعية.

ولذلك كان هناك نوعان من الصراع الدرامي : الصراع الدرامي السهل ، وفيه يخون الكاتب بطله ، بمعنى أنه يجعل منطق البطل أقل قليلا من منطق الشخصية الأخرى،فتغلب هذه الأخرى عندئذ في يسر . أما الصراع الدرامي الصعب فيه بعض الكتاب الاثنين معاً . ومثل على ذلك خطبتا مارك أنطونيو وبروتس بعد مقتل قيصر . حيث يكاد الشرر يقدح من لقاء الخطبتين

س : هل شخوصك [illegible] على الكتابة ؟ أم هم [illegible] جديدة ؟ وإذا [illegible] مخلوقات لك فكيف تشكلهم ؟ أم هم يتشكلون من تلقاء أنفسهم ؟

ج : ليس هناك شخصية تتشكل من تلقاء نفسها . هذا نوع من الدجل . الكاتب هو الذي يشكل بطله بدون أدنى شك . لكن السؤال هو : أي نداء هذا الذي يجمع بين الكاتب وبين تشكيل بطله . هل هو نداء النزوة . نداء الجنون،نداء التلقائية . أم أنه نداء تحت فردي للشخصية . كل هذا يتوقف على موهبة الكاتب وعلى شخصيته

س : هل تشغلك إمكانات العرض المسرحي [illegible] يكون تركيزك على اللغة والحوار في الدرجة الأولى ؟

ج : المشكلة الأولى في المسرح هنا في مصر هي مشكلة التفاهم ـ المفقود للأسف ـ بين المخرج والكاتب . فالعلاقة بينهما لاتقوم على أساس التحاب بل على أساس الاختيار ، سواء من مؤسسة المسرح أو من القطاع الخاص . ولوقام التعاون والتحاب بينهما لفعلا أشياء خطيرة فنيا . لكن إذا كان هناك اختلاف وتشاجر فإن الحتم إخفاق العمل المسرحي حتى إذا كان جيداً . وإذن فلا غنى للمسرح عن المخرج ، وأيضا لاغنى له عن الكاتب . ولكن يحدث دائما في المجتمعات الفقيرة فنيا نوع من التنافس حول الشهرة ، وهذا معيب وفي رأيي أن العلاقة بين الكاتب والمخرج هي من أخطر العلاقات التي تنشأ عليها الحركة المسرحية ، أو فلنقل إنها العلاقة بين الممثل والمخرج والكاتب ، فلا يمكن أن يقوم مسرح بمعزل عن هؤلاء الثلاثة .

س : هل تضع إمكانات العرض المسرحي في ذهنك ـ كالديكور والإضاءة ـ لحظة الكتابة للمسرح ؟

ج : قطعاً . يكون هناك تصور لهذه العناصر في ذهني ، بل من الممكن لي أن أخرج المسرحية في ذهني . لكن لماذا أذهب إلى المخرج ؟ لأنه يمكن أن يضيف بعداً للرؤية في المسرحية التي كتبتها . لأنه ينظر إليها من زاوية كيفية إخراجها إلى الجمهور . وفي بعض الأحيان يتشكل لدى المخرج انطباع يختلف عن انطباع الكاتب أو رؤيته . فيلجأ عندئذ إلى تطويع النص المكتوب قسرا لتحمل انطباعه . وهنا ينشأ الخلاف بينه وبين الكاتب . ولأن المسرح هو وسيلة نشر العمل المسرحي فإن الكاتب يقع في حرج ، لأنه يريد أن يقول شيئا مغايرا لانطباع المخرج . وهنا تتضح أهمية التفاهم في هذه العلاقة . ومن خلال تجربتي فإن بعض المخرجين كانوا ـ للأسف ـ يسألون كل من حضر إلى المسرح وشهد التجارب ، باستثنائي أنا صاحب المسرحية . لاعتقادهم أن رأيي في غير صالحهم. وهذا غير صحيح ، لأنني حريص على أن تكون العلاقة بين المخرج والكاتب علاقة تفهم وتجاوب مستمر

س : واللغة والحوار ـ هل يكون تركيزك عليهما في الدرجة الأولى ؟

ج : كلا . فتركيزي ينصرف إلى كل اتجاه ، حتى الحركة المسرحية أرسمها،وحتى العاطفة التي تقال بها الكلمات أحددها . هناك بالتأكيد تصور كامل للمسرحية .

س : من المتكلم في مسرحك ؟

ج : كيف ؟

س : بمعنى هل أنت ـ الكاتب ـ هو الصوت المتكلم مثلا ؟

ج : بالطبع لا . المتكلم في مسرحي ماأتصور أنه الحقيقة . وأنا لاأكتب من أجل أن أعلن أن هذه هي الحقيقة ... كلا ، المسرح عمل فني مثل أي عمل فني آخر . يحاول أن يقول شيئاً . وهذا الشيء هو الذي يتكلم في المسرحية . سواء على لسان الأبطال المختلفين المتصارعين أو على لسان الصراع نفسه

المتكلم في مسرحي هو الفكرة التي تتضمنها المسرحية .

س : كيف تفهم فكرة الصراع الدرامي ؟ وهل يقتضيك تحقيق هذا في المسرحية قدراً من الوعي به ؟ وكيف تحققه ؟

ج : إني أتساءل هنا هل وجود الإنسان على سطح الأرض هو وجود درامي أم وجود جمالي ؟ الدراما هنا ليست ضد عدم الدراما . الدراما مقابل الجمال . ومثل البلاغة في القصة نجد الدراما في المسرح . بمعنى أن كل جملة حوار في المسرحية لابد أن تكون خاصة جداً بحيث لايستطيع أن يقولها إلا شخص بعينه في موقف بعينه . في لحظة بعينها . وبعد الجملة التي قبلها . وبهذا تصبح كل لبنة في المسرحية لبنة درامية متحركة على نحو يدفع المسرحية طوال الوقت إلى المضي قدماً والإبهار .

س : الإبهار ؟

ج : نعم الإبهار مثل ضوء السيارة الذي نضيئه طوال الوقت فنرى أشياء جديدة . مع كل حركة درامية نكتشف شيئاً جديداً . عاطفة جديدة، أو حدثاً جديداً . بشرط ألا يكون هذا الشيء جديداً فحسب . بل درامياً في نفس الوقت ، يدخل في موضوعنا . ويخدم عملية الصراع الناشبة في داخل هذا الموقف . أعتقد أنها صعبة وفي حاجة إلى أمثلة .

س : نعم هي صعبة حقاً . وفي حاجة إلى أمثلة .

ج : لنرجع إلى خطبتي مارك أنطونيو وبروتس في رثاء يوليوس قيصر ، فكلاهما يبدأ خطبته درامياً . لقد تكلم مارك أنطونيو عن محاسن بروتس . وكان كلما عظم في محاسنه زاد من تضخيم الإثم فيما ارتكبه من جريمة . هنا نوع من التفكير الدرامي . الذي يمهد به لمصيبة يريد أن يدفعه إليها ، وهذا ماأعنيه بكلمة الدراما . وكان من الممكن أن يبدأ الخطبة بتساؤله عن الجريمة التي ارتكبها هذا الرجل (بروتس) . وخيانته لصديقه . وهكذا . لكن مارك أنطونيو بدأ الخطبة بتعديد محاسنه ومآثره ، وبين صداقته لقيصر ، وكل هذا ليظهر أنه ليس بالرجل العادي وأن جريمته ليست عادية كذلك . وهنا أخذ الحدث شكلا درامياً . وهذه هي فكرة الصراع الدرامي .

س : هل يقتضيك تحقيق هذا قدراً من الوعي به وكيف تحققه ؟

ج : ليس وعيا بل قدرة . القصد موهبة ، فليس كل إنسان قادرا على عمل حوار درامي حتى إن توافرت لديه النية الحسنة . بل لابد أن يكون قادراً على جعل كلامه درامياً . حتى الجملة ـ لابد أن تكون درامية ، أي منطوية على صراع ، فيها الشيء وفيها نقيضه أيضاً .

س : ماالهدف من المسرحية في تصورك ؟ وهل يمكن الاكتفاء بقراءتها ؟ أم أنك تكتب للمسرح وفي ذهنك دار عرض بعينها ؟

ج : أحياناً يكون في ذهني دار عرض بعينها ، أو المسرح الذي ستعرض عليه المسرحية ، أو مجموعة الفنانين . وهذا ليس عيباً . وهدف المسرحية هو هدف الفن عموماً : الإبداع الممتع المفيد .

س : الإمتاع والإفادة ؟

ج : الإمتاع والإفادة والتوصيل .

س : هل يمكن الاكتفاء بقراءة المسرحية ؟

ج : بالقطع لايمكن ، هذا هراء . المسرح المقروء لا وجود له في العالم .

س : هل تأخذ الجمهور في الاعتبار قارئاً أو متفرجاً ؟ وماأثر ذلك في بنائك للمسرحية وفي توفير عنصر الإمتاع ؟

ج : هذا سؤال مهم . ينبغي أن أدخل إلى الجمهور نفسه كأنما أخاطب ذاتاً جماعية متصورة . وهنا يختلف الأمر من كاتب إلى آخر وفقا لقدرته على التشخيص وعلى مخاطبة الذات الجماعية ومسها. وتأتي هذه القدرة بالتدريب . أنا مثلاً من كثرة مشاهدتي لمسرحياتي استطعت أن أعرف كيف أؤثر .

س : كيف

ج : أضع مايسمونه بلغة المسرح (إفيهات) . بعضها يضحك له الجمهور (يفرقع) والآخر لايعيره الجمهور أدنى انتباه .

س : نأخذ مثلاً على ذلك ؟

ج : في الفرافير مثلاً . عندما يستعرض الفرافير العمل . وضعت ثلاثين نكتة مما مايجاوب معه الجمهور ومنه مالم يشعر به . وعن هذا الطريق أستطيع أن أحس خصال الذات الجماعية المصرية . ماذا تحب مثلاً . ومن خصائص المصريين حبهم الشديد للعب بالكلمات والأمثال ، والقافية ، وتغيير الحروف في الكلمات . وهذه خصائص غير معروفة في شعوب كثيرة . فإذا قدم الكاتب المسرحي عدة ألعاب باللفظ أو غيره ضج المسرح بضحكات الجمهور . وهذه خاصية من خصائص الذات الجماعية المصرية .

س : وما أثر ذلك في بنائك للمسرحية ؟

ج : يستمتع الكاتب بقدر إمتاعه للذات الجماعية .

س : أنت لاتمتع فحسب . وهذه هي مشكلة المسرح المصري ، أنت تمتع وتوصل رسالة .

ج : وهذه هي الرسالة الممتعة .

س : هل هو نوع من الاستدراج لتوصيل الرسالة ؟

ج : كلا ، ليس نوعاً من الاستدراج . لابد أن تبقى الرسالة ممتعة حتى من الناحية الأخلاقية . أنا لاأقول لك مباشرة إن الصدق فضيلة وإن الكذب رذيلة ، فهذه رسالة غير ممتعة . ولكنها تكون ممتعة إذا قدمت لك نصا مسرحيا تستشف من خلاله أن الصدق ممتع ، دون أن أقول ذلك . وهذا لايأتي إلا في حالة الاستمتاع به .

س : ماالغاية الأخلاقية لمسرحياتك ؟ هل هي غاية معرفية أو مجرد إثارة وتحريك للعقول ؟

ج : نستطيع أن نقول إن أهداف الكاتب المسرحي كدوائر الماء . وهناك دائرة كبيرة يتحرك فيها . وهي أن يغير البشرية .

س : مامفردات هذا التغيير . أو القيم التي يرمي إليها هذا التغيير ؟

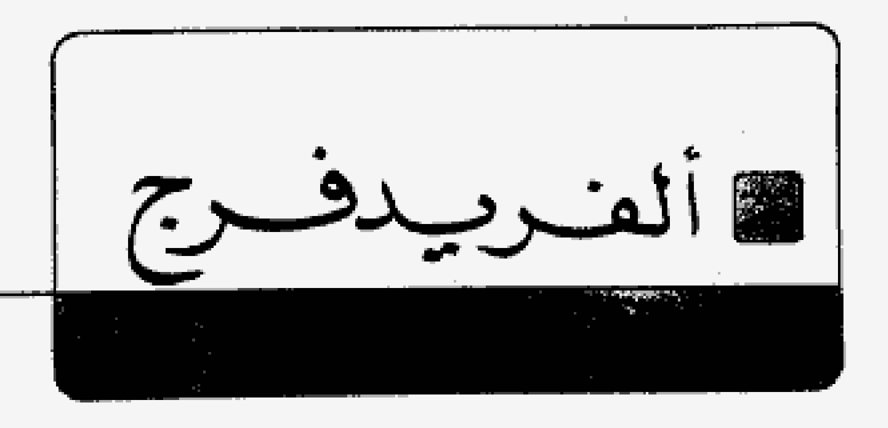
ج : أن يحيا الإنسان سعيداً . ليس هناك شك في أن سعادة الفرد الفاضل هي الهدف النهائي . وبما أن سعادة الفرد لاتتحقق إلا في مجتمع سعيد . كان الهدف النهائي هو سعادة المجتمع . وبما أن سعادة المجتمع لاتتحقق إلا عند زوال الظروف التي تجعل الإنسان تعيساً في المجتمع ، فعندئذ تكون التعاسة ضدي أو أكون أنا ضد التعاسة . لست أقصد السعادة بمعناها البورجوازي . بل السعادة في أن يسعى الإنسان كالأعضاء في الجسم الواحد . فالعضو في الجسم الإنساني يسعى ليؤدي وظيفته بشكل طبيعي لا إرهاق فيه ولا كسل . وعندئذ يشعر العضو بالسعادة . وسعادة الانسان تكمن في إتاحة الظروف له لكي يؤدي وظيفته في المجتمع بمتعة واكتمال . وأعتقد أن هذا هو الهدف الأبعد من الاشتراكية ، لأن الاشتراكية ليست هدفاً للبشرية بل وسيلة لأن يعيش الناس مستريحين ، وأن يعملوا في نشاط . ليست السعادة مرادفاً للكسل والنوم والحرير والدمقس والسيارات الفارهات ...

س : قد تكون تحقيق الذات ؟

ج : تحقيق الوظيفة عن طريق أداء الوظيفة .

س : وظيفة الإنسان ؟

ج : نعم وظيفة الإنسان . حتى اليوم لم يبدأ الإنسان بعد في تحقيق وظيفته ، لأنه مازال مشغولا بالطعام والشراب والتناسل . وعندما يؤدي الإنسان وظيفته يكون أرقى كثيراً من مجرد أن يوجد ، مجرد أن يعيش ، مجرد أن يظل صحيحاً سليم الجسم .



المسرح.. والأخلاق

نسمة طيبة حملت إليّ من الوطن دعوة أن ألتقي بقراء مجلة «فصول»، في مقال عن «بريق المسرحية»، بعد غيبة عن القراء في بلادي امتدت تسع سنوات.

وإذا كان عندي اليوم ما أقدمه للقراء عن «بريق المسرحية»، فإن اغترابي عن المسرح الذي بذلت له معظم العمر هو المدخل اللازم لوصف جوهر هذه التجربة، التي لازمتني أشواكها منذ صار هذا الفن حرفتي وصناعتي.

ومن الطبيعي أني كنت في غربتي الطويلة المؤلمة أتعزّى بحكايات اغتراب جملة من أساتذتي وأبطالي، ومن بينهم شيخنا رفاعة الطهطاوي في السودان، ويعقوب صنوع في فرنسا، وعبد الله النديم في مخبئه بأعماق الريف، ورب السيف والقلم، الشاعر الخالد، محمود سامي البارودي في سرنديب، والشيخ محمد عبده في استانبول، وأحمد شوقي في أسبانيا.

وكنت أتعزّى بحكايات زملاء لي من أبناء جيلي متفرقين في الوطن العربي وأوروبا، أو معتزلين في الوطن لايعملون، فأقول إني في جملتهم لست إلا قضية صغيرة وجزئية وشخصية، ولست إلا أنا لا يحق لي أن أتوجع من تباريحه.

وكنت أرقب في صفحات الصحف الواردة من الوطن أنباء الفنانين الكبار الزائرين لمصر، والحفاوة تعقد حولهم كأقواس النصر تتلألأ عليها أسماؤهم: فرانك سيناترا، روسوس، إليزابيث تيلور.. إلى آخر المدللين، فأردّد مع المعلم الكبير، الشاعر الوطني أحمد شوقي: قصيدة اغترابه الرائعة:

اختلاف النهار والليل ينسي
اذكرا لي الصبا، وأيام أنسي
وسلا مصر: هل سلا القلب عنها
أو أسا جرحه الزمان المؤسي
كلما مرت الليالي عليه
رق، والعهد في الليالي تقسّي
مستطار إذا البواخر رنت
أول الليل، أو عوت بعد جرس
أحرام على بلابله الدو
ح حلال للطير من كل جنس؟!

وعقيدتنا في المسرح، التي لم نحد عنها أبدا، قد خطها لنا يراع ذلك الأستاذ الجليل الشاعر أحمد شوقي فوق ستار المسرح القومي العربي بالأزبكية، في بيت من الشعر هو مناط إبداع الفنانين المسرحيين أولا وآخرا، وشعارهم الذي أبلوا تحت لوائه..

كتب شوقي فوق ستار الأزبكية بيته الشهير:

وإنما الأمم الأخلاق مابقيت
فإن همو ذهبتْ أخلاقهم ذهبوا

لقد تطلع الجمهور نحو هذا الستار القرمزي الجميل ستين عاما ونيفا، مع دوي الدقات أو مع رنين الجرس، يترقبون بشغف أن ينحسر عن سحر من السحر، وعن حياة من الحياة، مما يدخره لهم من إبداع وجمال، تحت شعار لا يبلى، هو عقيدة الفنانين والجمهور المسرحي جميعا، ومنطق ذلك التواصل السحري بينهم، ومعناه الواضح المصفّى أن الفن رافد من روافد الأخلاق القومية، معنى ومبنى، نبعا وغاية.

وقد كان بعض الآخذين بظاهر البيت الشعري يحسبون أن أحمد شوقي قد اختاره زينة لجبين المنصة، وتزكية للمسرح الأخلاق بالمعنى السطحي للكلمة. ولكنهم لو تأملوا البيت تأملا بقطعه إياه الشاعر الكبير، وفي سياق إنتاجه المسرحي ذاته، لفهموا المعنى الذي يقصده بالأخلاق، والذي يستمد دلالته مما يعنيه المعلم الكبير أرسطو «بالأخلاق».

لقد بين أرسطو أن الفضيلة الأخلاقية وأن الخير إنما يعرفها العقل بالقياس إلى نموذج أو مبدأ عقلي . وقال إن غاية الإنسان هي أن يحيا في مجتمع ، وأن يتحلى بالفضائل الاجتماعية ، وعلى رأسها فضيلة «العدل» . وإذا كانت قيمة الشيء تقاس بغاياته ، فإن الإنسان ـ وغايته الفضائل الاجتماعية ـ هو حيوان سياسي .

ويسرني هنا أن أقتبس من الدكتور زكي نجيب محمود من كتابه «مجتمع جديد أو الكارثة» حول أرسطو ، حيث يقول :

«كنت متأثرا بما أعرفه من رأي أرسطو في السياسة وكيف يمزجها بمفهومه عن الأخلاق . فلئن كانت الأخلاق في نهاية أمرها تريد أن تحقق السعادة للفرد داخل المجتمع الذي هو عضو فيه ، فإن السياسة هي في صميمها فرع من الأخلاق ، لأنها لاتريد شيئا أكثر من أن يتحقق الخير للدولة في مجموعها ، وأن هذا الخير العام لا يمكن فهمه فهما واضحا إلا أن يكون حاصل جمع الخير الذي يصيبه الأفراد» .

وعلاقة المسرح بالأخلاق عند أرسطو أوضح ما تكون في كتابه «فن الشعر» ، فقد أكدها بقوله : «يلزم أن يكون لكل تراجيديا ستة أجزاء هي التي تعين صفتها المميزة ، وهي : القصة ، والأخلاق ، والعبارة ، والفكر ، والمنظر ، والغناء» .

وعلى هذا النحو أقرأ بيت الشعر الذي صاغه شوقي ليزين جبين مسرحنا القومي العتيد وأفهم دعوته على أنها تعني :

أن المسرح أخلاق بالضرورة .
وأن الأخلاق اجتماعية .
وأن السياسة فرع من الأخلاق .
وأن الشخصية القومية التي يعكسها فن المسرح هي محصلة الأخلاق الاجتماعية ، أعني القيم والمثل العليا التي يلتزم برسالتها كل فن جيد .

على هذا الأساس عرفت المسرح فنا أخلاقيا وسياسيا ، ينشد الانسجام الاجتماعي ويعبر عن التطلعات الاجتماعية والسياسية . ويحبذ بالضرورة سياقا من الأفكار وأنماط السلوك الاجتماعي ، ويندد بأضدادها .

ذلك هو الفكر الذي اهتديت إليه من خلال تجربتي الشخصية . ورميت مع أقراني بالضلال من جرائه ، وتعرضت به وإياهم للوم والتشهير والاضطهاد .

لقد كانت القيم التي أصبحت من خلال تجربتي الفنية هي اقتناعي والتزامي ، والتي صرت أنشدها وأحض عليها فيما أكتب للمسرح ، هي :

العدل ـ الحرية ـ التضامن الاجتماعي ـ استخلاص الإرادة الوطنية وتثبيت الهوية الوطنية والقومية ـ العمل والإنتاج والمسئولية الاجتماعية ـ تكريم العقل ـ الأصالة مع التحديث (راجع حلاق بغداد ـ سليمان الحلبي ـ عسكر وحرامية ـ الزير سالم ـ النار والزيتون ـ على جناح التبريزي وتابعه قفة ـ زواج على ورقة طلاق .)

وكنت والتزامي في مواجهة مفاجئة مع إرادة تبغي أن تقسر المواطنين على قيم غير القيم ، من بينها :

التغريب بديلا عن التحديث وعن الأصالة المؤتلفة بالتواصل القومي العربي .
ـ التنافس والتسابق الفردي بديلا عن التضامن الاجتماعي .
ـ «المظهرية» بديلا عن العمل المنتج .
ـ المسئولية الشخصية بديلا عن المسئولية الاجتماعية .
ـ التعلق بالحظ والفرصة كقيمة غيبية بديلا عن الواقعية التي مناطها العقل .
ـ توهم الجمال مجردا عن الهوية القومية تحت الشعارات الزائفة «الفن للفن» و «عالمية الفن» .

وما أزمة المسرح في نظري سوى نتيجة للمحاولة المتعسفة من خارج الحركة المسرحية لاستبدال توجهات المسرح غير الاجتماعية بتوجهات المسرح الاجتماعية الضرورية ، وللمحاولة المتعسفة من خارج الحركة المسرحية لنفي القيم التي لايقوم مسرح في الدنيا إلا على أساسها ، دون القدرة على ابتداع قيم بديلة جماعية أو اجتماعية ، ولانتفاء القدرة على ابتداع مثل هذه القيم من خارج الظاهرة الاجتماعية أو في مواجهتها .

إن القلم الذي يوقع قرارات الحرمان ونفي القيم ، لا يستطيع أن يغير الهوية القومية والاجتماعية لجمهور دافعي التذاكر الذين يملكون حريتهم الباقية والأصيلة دائما ، في الدخول إلى المسرح والخروج منه .

وإذا كان لي أن أستطرد في وصف تجربتي المسرحية إلى وجهها الآخر ، وهو الشكل المسرحي ، فإني أعد المدخل إلى كل ماسعيت إليه في هذا الإطار هو تحقيق شعبية أوسع لمسرحي بخاصة ، وللحركة المسرحية بعامة .

ولم أحد عن التزامي «بالأخلاق» ، أي بالقيمة الاجتماعية للمسرح . وأنا أسعى للجماليات الشعبية . لم يكن مسعاى في فراغ ، وإنما عمدت إلى العودة إلى الأصول والمنابع الشعبية لفنوننا التعبيرية والاستعراضية السالفة ، تثبيتا للأصالة والتميز ، وللهوية الوطنية لفننا الحديث .

لهذه الغاية استلهمت تراثنا القومي والشعبي : ألف ليلة وليلة ، والجاحظ ، وملحمة الزير سالم ، واستقيت من نبع الكوميديا الشعبية (عسكر وحرامية) والميلودراما الشعبية (جواز على ورقة طلاق) ، وأعدت للفصحى مكانتها على منصة المسرح حتى في مجال الكوميديا الهزلية .

ولم أتردد في الانحياز إلى الفن الشعبي عندما لاحظت أن المسرح الشعبي يهوى رسم الصورة الشخصية (البورتريه) ، في حين قد تخلص المسرح في العالم الغربي من هذا الشكل الفني .

وبذلك رسمت في مسرحياتي «الشخصيات المثبتة» ، والانقلابات الميلودرامية ، واحتفلت بالبيان المفصح ، وبالتوازن الزخرفي العرفي ، وبالتواصل بين المنصة والجمهور ، لا على الطريقة البرختية ، التي أحبها وأقدرها ، بل على نسق أصولها في المسرح الشعبي عند على الكسار والمسيرى وحمام العطار .

ومع ذلك فقد كنت حذرا للغاية ، يقظا لا تستدرجني أحلام الماضي وأوهام العصر الذهبي التليد ، ولا أقع تحت وطأة الانبهار بالأصالة الشعبية فأحيد عن يقيني أن المسرح المصرى والعربي هو من أدوات التحديث الاجتماعي ، وهو دعوة للتقدم العصرى والمستقبل .

إن فن المسرح في يقيني ليس معبرا للحياة في الماضي بل هو جسر للعبور نحو المستقبل . ومن ثم كان حرصي على أن يكون جوهره العقل والمنطق ، وإيقاعه اليقظة والتطور .

إن فن المسرح العصرى كما ينبغي أن يكون من أدوات التأصيل القومي ، ووحدة الفكر والوجدان الوطني ، والتواصل الطبيعي للثقافة الوطنية العريقة ، فإنه ينبغي أن يكون كذلك هو الفصيل الملازم لحركة التحديث الاجتماعي ، أعني للتصنيع والمدنية والتعليم والعلم والقيم العقلية العصرية .

إن المسرح الحديث مرادف لحملات الغزو الاجتماعي ضد الغيبية والخرافة والتواكل والطبقية المجحفة والتخلف والتراخي ؛ وهو سلاح للمدنية في صراعها لغزو الريف بنور المدينة ، ومن ثم تحرير الريف من قيمه المتخلفة من عصور التبعية والظلام ، دون إخلال بضرورات النهضة على أساس من الأصالة .

وقد يجد القارئ في ذلك الأمر جدلية دقيقة ، غير أنها ليست إلا الصورة المنعكسة بطريقة طبيعية لما يصطرع في مجتمعنا من جدلية تنشد الاستقلال وتثبيت الهوية القومية ، وتنشد التقدم والتحديث والمدنية بالهمة ذاتها .

وقد كانت أصالة مسرحنا شاغل جيلنا كله . (راجع «قالبنا المسرحي» لتوفيق الحكيم ومقدمة «الفرافير» ليوسف إدريس ، وكتابي الدكتور على الراعي الرائعين : «الكوميديا المرتجلة» و «مسرح الدم والدموع») . وأيضا فإن الحداثة كانت شاغلنا ، ولكنى كان يؤلمني ويضجرني أن الشعبية التي يسعى إليها مسرحنا تقيدها وتحدها وتصدها طبيعة المناطق الجغرافية التي تحدد إقامة إبداعنا المسرحي .

معظم دور المسرح تتركز في وسط القاهرة والإسكندرية ، وأسعار التذاكر تحدد جمهور المسرح المحتمل في دائرة متلقي الطبقة الوسطى ، فضلا عن أن طقوس المسرح التقليدية ، وطبيعة وسائل المشاهدة المسرحية في بلادنا ، ماتزال من عوامل اغتراب مسرحنا في زحام الجماهير العريضة .

وقد عملت مدة في الثقافة الجماهيرية ، ونظمت ألوانا كثيفة من النشاط المسرحي على بعد مئات الأميال من القاهرة ، وكنت أرى رأى العين المتألمة تلك الحدود المدنية التي لا يمكن لمسرحنا الحديث اجتيازها بوسائله المتاحة ، ورأيت ذلك الحرمان المسرحي العريض العميق الذي يعم معظم أرجاء وطننا خلف تلك الحدود المنيعة . ولكنى علمت دائما أن ذلك ليس قصورا فنيا يخص حركتنا المسرحية وحدها ، بل هو قصور حضارى يتعلق بالتنمية الاجتماعية الشاملة ، ويتطلب من الجيل بذل الجهد من أجل التغلب عليه ومجاوزته .

وقد كان أخشى ما أخشاه ، وهوما أوضحته كتابة في السابق — وإن كانت علاقة ملاحظتى هذه بالفن المسرحي علاقة غير مباشرة — أن ينعكس الغزو ، بسبب الهجرة الكثيفة من الريف إلى المدينة للعمل أو التعلم ، ولطارئ قد يضعف الدفع المدنى ودفع التنمية ، فتغلب قيم الريف المتخلف على قيم المدينة العصرية ، وتقع قيم التحديث والتطور تحت الحصار المهدد لقيم الغيبة عن الواقع ، والعلاقات الاجتماعية المتخلفة ، وفكر الإحالات إلى الأمثال الشعبية البالية ، بديلا عن التعلق بالمنطق العقل ، والتطلع إلى المستقبل .

كنت أخشى أن ينعكس المد المدنى ، فيقع الغزو الريفى للمدينة بأفكاره القدرية ، والتواكلية ، وبأنماط السلوك المتراخى ، بديلا عن سلوكيات الجد والعلم والتنمية والعمل ، وأن يقع ذلك الانعكاس التعس تحت الشعارات الزائفة للأصالة وأخلاق الريف . ومع ذلك فإني ما أزال على ثقة من قدرة المدنية ، وقوة حجتها ، وأعد فني وفنون عصرى الجيدة كلها من قواها القادرة .

إن تجريبي المسرحية المتواضعة وانطباعاتي الفكرية ، قد تفصح عنها مسرحياتي أكثر مما أستطيع شرحه بنفسي في مقال للقراء . لذلك سطرت هذه السطور بكل مشاعر الاعتذار للنقاد والمثقفين والدارسين عن اجترائي على التطفل على مهنتهم ، ومجاوزتي الحد بشرح ما يحق لهم وحدهم أن يشرحوه لقرائهم — هذا إذا كانت مسرحياتي مستحقة كل تلك الهوامش والحواشي التي أغرتني بتدبيجها دعوة كريمة من مجلة فصول القراء ، حملتها إلى نسمة طيبة من وطني .

س : لماذا اتجهت إلى الكتابة إلى المسرح ؟وكيف بدأ هذا الاتجاه ومتى ؟

ج : لا أعلم بالتحديد لماذا اتجهت إلى الكتابة المسرحية لقد كتبت فى صباى وأول شبابى القصة والشعر والمسرح ، ثم وجدتنى بالتدريج أننى أكثر استمتاعا بالكتابة المسرحية ، فحددت معظم جهدى فى مجالها ، وأول مسرحية عرضت لى هى «سقوط فرعون» فى عام ١٩٥٧ . وكنت قد كتبت قبلها مسرحيتين لم أقدمها للنشر أو للعرض قط ، وقد كتبت هذه المسرحيات الثلاث بين ١٩٥٠ و ١٩٥٥ .

وإذا كان لإشارتى اللاحقة أية علاقة بالسؤال فإننى أذكرها . لقد هويت التمثيل وقمت به فى المدرسة الابتدائية والثانوية . قرأت الحكيم وبرناردشو وتشيكوف فى وقت مبكر ، كما كنت أغشى المسرح فى صباى ومطلع شبابى فيسحرنى جوه ، وقد شاهدت فرقة المسيرى الشعبية فى الأربعينيات كما شاهدت الريحانى ويوسف وهبى . وشاهدت الفرق الأجنبية بانتظام فى الأربعينيات المتأخرة ، وسحرتنى الكوميدى فرانسيز والدبلنجيت . وقرأت الآداب الأجنبية بشغف فى وقت مبكر ، وذلك باللغة الإنجليزية والفرنسية . وربما تأثرت بما توليه هذه الآداب لفن المسرح من اهتمام خاص .

س : إذا كنت تكتب أنواعا إبداعية أخرى فمتى تختار القالب المسرحى دون غيره من قوالب الفن القولى الأخرى التى تكتبها كذلك ؟

ج : لم أكتب أنواعا إبداعية أخرى إلا لضرورة أو لنزوة .

س : كيف يرد على نفسك موضوع المسرحية ؟ وهل يكون محددا منذ البداية ؟

ج : إننى لا أعيش حياتى عاكفا على شئونى ، بل أعيش مع الناس وتثير أحوالهم اهتمامى بعفوية طبيعية ، ومسرحياتى نبعت من قصص حقيقية تأثرت بها ووقعت لأشخاص قريبين منى ؛ فهى قصص شخصية لأشخاص عرفتهم عن قرب ، ألحت علىّ وفرضت نفسها على مخيلتى ، لما فيها من بعد عام وقيمة إنسانية شاملة . فعكفت على كتابتها بمزجها بملاحظاتى العامة عن سائر الناس ، وعن حياة المجتمع ، وعن الظواهر اللافتة للنظر فى حياتنا ، عاملا طوال مدة الصياغة على استخلاص المنطق من السلوك ، والقيمة الفكرية للفعل الشخصى . إن المسرحية بذلك تبنى نفسها من خلال الكتابة والتأمل لتكتسى ثوبها النهائى .

س : هل تبدأ المسرحية عندك من فكرة عارضة ، أم من شخصية ، أم من حدث ؟ وهل تختلف النتيجة فى هذه الحالات الثلاث ؟

ج : تبدأ المسرحية عندى من شخصية فى حدث ، وقد أضعها بعد ذلك فى إطار تاريخى كوسيلة فنية وحسبما تمليه المقتضيات الفنية فى نظرى

س : هل تقرأ لغيرك من كتاب المسرح ، العرب وغير العرب ؟

ج : أقرأ للكتاب المسرحيين العرب وغير العرب باستمتاع .

س : هل تقرأ عن الفن المسرحى ، أصوله ومذاهبه وتياراته المختلفة ؟

ج : نـعـم .

س : ما موقفك من فكرة التجريب فى المسرح ؟ وهل حاولت شيئا من هذا ؟ وما النتيجة ؟

ج : مارست التجريب وأحب أن يمارسه غيرى . وقد مارسه من جيلنا والأجيال السابقة كثيرون . جربت «التراكيب المسرحية الشعبية» . وهى الشكل الفنى لمسرح المسيرى وحمام العطار والكسار . وذلك فى مسرحيتى «عسكر وحرامية» . وجربت «الميلودراما الشعبية» فى «جواز على ورقة طلاق» . وجربت صياغة الكوميديا بالفصحى . واتخاذ جو التراث الشعبى والأدبى إطارا مسرحيا . وحاولت كتابة التراجيديا بأسلوب يجد فيه المشاهد متعة ولذة فنية ووجدانية . وجربت المسرح السياسى الحديث فى «النار والزيتون» . كما جربت موهبتى فى الكوميديا والتراجيديا والميلودراما والمسرح التعليمى . ولم يمنعنى النجاح أبدا من التجريب فى مجال جديد علىّ . وقد كانت النتيجة فى كل الأحوال بالنسبة لى ولما أقتنع به مرضية .

س : هل تتحدث فى المسرحية من خلال شخوصك أم تتركهم يتحدثون بمعزل عنك ؟

ج : أنا لا أتحدث فى مسرحياتى ، أنا أقدم الشخصيات لتتحدث عن نفسها . ولكنى أختار المتحدثين .

س : هل شخوص مسرحك لهم وجود متعين سابق على الكتابة أم هم دائما مخلوقات جديدة ؟ وإذا كانوا مخلوقات لك فكيف تشكلهم ؟ أم تراهم يتشكلون من تلقاء أنفسهم ؟

ج : شخصياتى المسرحية لها وجود فى مجتمعنا وفى حياتنا .

س : هل تشغلك إمكانات العرض المسرحى بكل ما يتداخل فيه من عناصر أم يكون تركيزك على اللغة والحوار فى الدرجة الأولى ؟

ج : تشغلنى جدا إمكانات العرض المسرحى وقدراته الفنية . أنا أكتب للمسرح أدبا مسرحيا أتصور فيه كل ممكن من جماليات العرض المسرحى .

س : من المتكلم فى مسرحك ؟

ج : المتكلم فى مسرحى هو الناس فى عصرنا .

س : كيف تفهم فكرة الصراع الدرامى ؟ وهل يقتضيك تحقيق هذا فى المسرحية قدرا من الوعى به ؟ وكيف تحققه ؟

ج : الإنسان مجبول على حب الإصلاح وإقامة المعوج ونشدان العدل ؛ ومن ثم كانت فكرة الصراع الدرامى فى مسرحياتى . أحققها بأدوات الفن المسرحى .

س : ما الهدف من المسرحية فى تصورك ؟ وهل يمكن الاكتفاء بقراءتها أم أنك تكتب للمسرح وفى ذهنك دار عرض بعينها ؟

ج : أكتب للمسرح لا للقراءة ، وهدف أى مسرحية جيدة هو إثراء حياة المشاهد العقلية والوجدانية وتذوقه الفنى . وربما كان هذا هدفا ثقافيا بالمعنى الواسع للكلمة .

س : هل تأخذ الجمهور فى الاعتبار ، قارئاً أو متفرجاً ؟ وما أثر ذلك فى بنائك للمسرحية ، وفى توفير عنصر الإمتاع ؟

ج : إمتاع الجمهور بالمتعة المسرحية الخالصة غاية من غايات الإبداع الفنى .

س : ما الغاية الأخلاقية لمسرحياتك ؟ هل هى غاية معرفية أم مجرد إثارة وتحريك للعقول ؟

ج : المسرح فى نظرى حافز أخلاقى ـ اجتماعى وسياسى ـ غايته المعرفة بالنفس وبالآخرين ، وترقية السلوك والفهم الاجتماعى .

مكتبة

مدبولي

ميدان طلعت حرب ـ القاهرة ت ٧٥٦٤٢١

تقدم

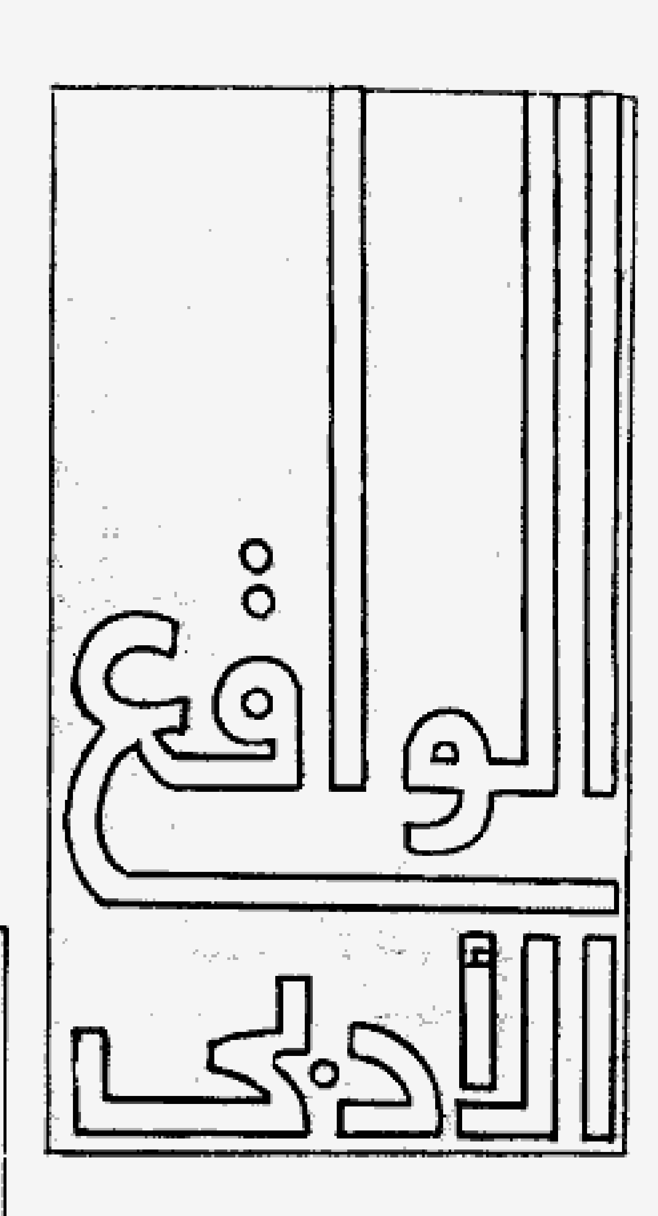
أكبر عرض للكتب
العربية والأجنبية
وكتب الأطفال
وشرائط الكاسيت
لتعليم اللغات

مرحبا بكم في مكتبة مدبولي

روائع المسرحيات العربية والعالمية

شرائط فيديو كاسيت

أفلام عربية وأجنبية



- تجربة نقدية

قراءة نقدية فى ثلاثية نجيب سرور

- متابعات

التاريخ والواقع قراءة فى «باب الفتوح»

الفارس والأسيرة والهموم المعاصرة

- عرض دراسات حديثة

سيميولوجيا المسرح والدراما

فاوست فى الأدب

المسرح التجريبى من ستانسلافسكى إلى اليوم

- عرض دوريات أجنبية

١ ـ الدوريات الإنجليزية

٢ ـ الدوريات الفرنسية

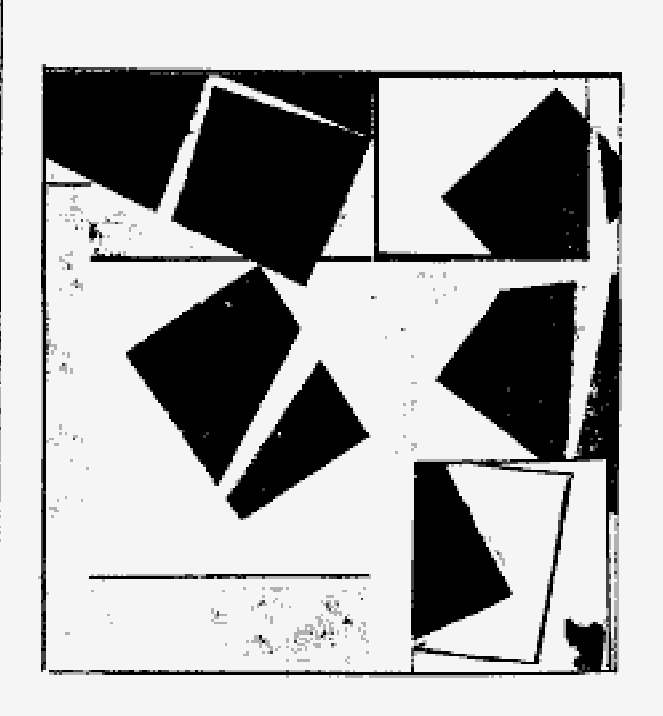
- عرض رسائل جامعية
- مناقشات

أوهام وهنات

- ملاحظات قارئ
- البيليوجرافيا

المسرح العربى الحديث فى اللغة الإنجليزية

بيليوجرافيا المسرح العربى ١٩٧٠ ـ ١٩٨٠



تجربة نقدية

قراءة نقدية لثلاثية نجيب سرور

١٩٣٢-١٩٧٨ "ياسين وبهية ، آه ياليل ياقمر ، قولوا لعين الشمس"

هدى وصفى

تقديم : نجيب سرور (١٩٣٢ ـ ١٩٧٨) من الكتاب المصريين الذين لم نعرفهم حق المعرفة . وتتسم أعماله ـ بالرغم مما يبدو فيها من تباين ـ بوحدة إلهام واضحة . بدءا من قصيدته الأولى «الخبر»[١] وانتهاء بعمله الشعرى الأخير «فارس آخر زمن»[٢] . وتتمثل هذه الوحدة فيما يمكن أن نسميه «بمقال»[٣] الاضطهاد ، إذ لم ينس سرور مطلقا أنه واحد من عشرة أبناء لموظف صغير في بلدة «إخطاب» . وقد ارتبط هذا الحس بالحذور بطريقته في الحياة ، وبمصيره الفني ، وبالتزامه السياسى .

١ ـ بعض الاضواء على سيرته الذاتية :[٤]

- رجل مسرح ، وشاعر ، ومخرج ، وممثل ، وناقد .
- ولد محمد نجيب محمد سرور في اول يونية ١٩٣٢ في قرية «إخطاب» ، إحدى قلاع الإقطاع في ذلك الوقت .
- بدأ يقول الشعر في مظاهرات الاحتجاج على معاهدة «صدق ـ بيفن» الاستعمارية التي شهدها وهو تلميذ صغير في المنصورة .
- تتلمذ في الشعر على أبيه أولا ، ثم على أبي العلاء المعرى ثم دانتي وناظم حكمت وبايرون وبوشكين ، وحفظت ذاكرته آيات القرآن ، والشعر الشعبي المصرى ، وشعر العرب ، قدامى ومحدثين .
- عشق المسرح في سنى حياته الأولى ، ومن أجله ترك دراسة الحقوق في السنة النهائية ودخل معهد التمثيل (المعهد العالى للفنون المسرحية) وحصل على الدبلوم في ١٩٥٦ .
- انضم فور تخرجه إلى المسرح الشعبي الذى كان تابعا لمصلحة الفنون آنذاك ، وكان مديرها الأستاذ يحيى حقى ، فعمل تحت إشراف الكاتب المسرحي المعروف على أحمد باكثير والمخرج الممثل الكبير عبد الرحيم الزرقاني وتوجيهها ، واشترك في أعمال المسرح الشعبي بالتأليف والإخراج والتمثيل .
- في أواخر ١٩٥٨ سافر في بعثة إلى الاتحاد السوفيتي لدراسة الإخراج المسرحي ثم انتقل في ١٩٦٣ إلى المجر ، التي ظل بها حتى عاد إلى الوطن في ١٩٦٤ وقد ظل منذ عودته يمارس العمل الثقافي بلا انقطاع ، قراءة وكتابة وإخراجا وتمثيلا ومشاهدة ، ونقدا وحوارا ، فكتب كل القصائد والمسرحيات والمقالات ، وطرح الكثير من الأفكار ، واتخذ كثيرا من المواقف في ذلك العمر المحدود الأيام ، وقد واجه مواقف صعبة ومؤلمة كثيرة ، منها إدخاله مستشفى العباسية للأمراض العقلية ، ثم مستشفى المواساة ، ثم مستشفى النبوى المهندس بالإسكندرية ، وواجه رياح الخلاف مع الدولة والمثقفين ، سواء في مصر أو في موسكو أو في بودابست ، كما فصل من أكاديمية الفنون حين كان يعمل أستاذا للإخراج والتمثيل بها .
- مثله الأعلى «دون كيخوت» ـ الشخصية الروائية الخالدة التي أبدعها الكاتب الأسبانى سرفانتس .
- ملهمه الأول هو الشعب المصرى وكفاحه وتاريخه وتراثه وآدابه وفنونه .
- نال لقب فنان قدير في ١٩٧٥ .
- توفى في ٢٤ أكتوبر ١٩٧٨ بعد مرض متقطع عاناه في السنوات العشر الأخيرة من عمره القصير الخصب ، ففقدنا فيه واحدا من أرق وأنقى كتابنا وفنانينا .

٢ ـ ثبت تقريبي بمؤلفات الفنان الراحل نجيب سرور وأعماله :

اولا : النصوص المسرحية :

١ ـ شجرة الزيتون : تابلوه غنائى ، أشعار وإخراج نجيب سرور . قدمه المسرح الشعبي في مهرجانه من ١٣ فبراير إلى ١٣ مارس ١٩٥٨ على مسرح حديقة الأزبكية .

٢ ـ ياسين وبهية : رواية شعرية ، كتبت في بودابست في ١٩٦٤ . وقدمها مسرح الجيب من إخراج كرم مطاوع في نفس العام بعد عودته مباشرة من بعثته ، ونشرت في سلسلة (مسرحيتي) التي أصدرتها مجلة المسرح في ١٩٦٥ ، وهي الجزء الأول من ثلاثيته الشهيرة التي تضم «آه ياليل ياقمر» و«قولوا لعين الشمس» .

٣ ـ آه ياليل ياقمر : مسرحية شعرية كتبها فى الإسكندرية فى ١٩٦٦ ، وهى تمثل ثانى اجزاء الثلاثية . أخرجها جلال الشرقاوى على مسرح محمد فريد فى موسم ٦٧ / ١٩٦٨ . ونشرتها دار الكاتب العربى فى ١٩٦٨ .

٤ ـ يا بهية وخبريني : كوميديا نقدية . كتبها فى القاهرة فى ١٩٦٧ . وأخرجها كرم مطاوع على مسرح الجيب فى ٦٧ / ١٩٦٨ . ونشرت فى ١٩٦٩ ضمن كتاب «حوار فى المسرح» الذى صدر عن دار الأنجلو المصرية .

٥ ـ آلو يا مصر : مسرحية نثرية . كتبها فى القاهرة فى ١٩٦٨ ولم تعرض ولم تنشر . والمخطوط الأصلى مفقود .

٦ ـ ميرامار : دراما اجتماعية سياسية . مقتبسة من رواية الكاتب الكبير نجيب محفوظ . قام سرور بكتابتها وإخراجها لفرقة المسرح الحر ١٩٦٨ على مسرح الزمالك . والمخطوط لم ينشر .

٧ ـ الكلمات المتقاطعة : كوميديا نقدية : كتبها فى ١٩٦٩ . وأخرج جلال الشرقاوى فى سنة ١٩٦٩ جزءا منها للتليفزيون المصرى . واخرج شاكر عبد اللطيف الجزءالأول منها لمنتخب جامعة القاهرة فى ١٩٧٩ . والنص الكامل مفقود . ولم ينشر اى جزء منها .

٨ ـ الحكم قبل المداولة : مسرحية نثرية . كتبها فى ١٩٦٩ . اجيزت للمسرح القومى فى سنة ١٩٧٠ . ولم تنشر

٩ ـ البرق الابيض . كتبها ١٩٦٩ . المخطوط الاصلى فقده الكاتب فى بنسيون «سويس» بالانتكخانة بالقاهرة .

١٠ ـ ملك الشحاتين : كوميديا غنائية . مقتبسة عن أوبرا الثلاثة بنسات لبرشت . وأوبرا الشحاذ لجون جاى . كتبها فى ١٩٧٠ . واخرجها جلال الشرقاوى على مسرح البالون فى ١٩٧١ ولم تنشر .

١١ ـ الذباب الأزرق : كوميديا سوداء . كتبها فى ١٣ فبراير ١٩٧١ عقب أيلول الاسود . واخرجها بنفسه لفرع منظمة التحرير الفلسطينية بالقاهرة ومنعها الرقابة آنذاك . ولم تنشر .

١٢ ـ قولوا لعين الشمس : مسرحية شعرية . كتبها فى ١٩٧٢ بحى العجوزة بالجيزة . وقام توفيق عبد اللطيف بإخراجها ـ بعد أن أقعده المرض فى اثناء قيامه هو نفسه بإخراجها ـ بالمسرح القومى فى ١٩٧٣ . قامت بنشرها مكتبة مدبولى فى ١٩٧٩ . والمسرحية هى الجزء الثالث والأخير من ثلاثيته المعروفة .

١٣ ـ منين أجيب ناس : مسرحية شعرية . كتبها فى الإسكندرية فى ١٩٧٤ . وصدرت فى ١٩٧٦ عن دار الثقافة المصرية الجديدة . وقدمها فرق الخامعات والشباب والهواة .

١٤ ـ النجمة أم ديل : مسرحية شعريه . كتبها فى ١٩٧٤ . وقد فقدها الكاتب فى سيارة تاكسى بالقاهرة فى نفس العام .

١٥ ـ أفكار جنونية فى دفتر هاملت : كوميديا شعرية . او حوارية ذهنية نقدية . استوحاها الكاتب من هاملت لشكسبير . وقد نشرت ضمن ديوان بروتوكولات حكماء ريش الذى صدر عن مكتبة مدبولى فى ١٩٧٧ .

١٦ ـ قطر الندى . زرقاء اليمامة : فكرتان مسرحيتان . أو لعلهما مخطوطان . قد فقدهما الكاتب فى أثناء حياته المضطربة .

ثانيا . الإخراج المسرحى

١ ـ صلاح الدين الأيوبى ـ تأليف محمود شعبان . اخرجها لفرقة المسرح الشعبى ضمن مهرجانها الذى اقيم على مسرح حديقة الأزبكية فى ١٩٥٨ .

٢ ـ حب الأم ـ تأليف أنور المشرى ، دراما فى فصل واحد . اخرجها للشعبة الثانية من المسرح الشعبى ضمن مهرجانه المشار إليه .

٣ ـ شجرة الزيتون ـ تابلوه غنائى من أشعاره وإخراجه . قدمته الشعبة الثانية من المسرح الشعبى ضمن نفس المهرجان فى ١٩٥٨ .

٤ ـ بستان الكرز ـ تأليف تشيكوف . اخرجها لمسرح الحكيم فى ١٩٦٤ / ١٩٦٥ عن ترجمته بالاشراك مع ماهر عسل . المنشورة ضمن سلسلة مسرحيات عالمية فى ١٩٦٤ .

٥ ـ الراجل اللى ضحك على الملايكة ـ تأليف على سالم . أخرجها لمسرح الحكيم فى ٦٤ / ١٩٦٥ .

٦ ـ وابور الطحين ـ تأليف نعمان عاشور . أخرجها لمسرح الحكيم فى ٦٥ / ١٩٦٦ .

٧ ـ ٢ ـ ب ـ تأليف ناظم حكمت . ترجمها وأخرجها لمسرح الجيب فى ١٩٦٦ .

٨ ـ المصيدة ـ عرض تجريبى مقتبس من مشهد الممثلين فى مسرحية هاملت . عن ترجمة للدكتور عبدالقادر القط . أخرجه لنخبة من تلامذته . وقدمه فى ركن من قاعة صغيرة بنادى القاهرة الثقافى (الأتيليه) فى اواخر ١٩٧٥ .

ثالثا : التمثيل المسرحى :

١ ـ دور صلاح الدين فى ١٩٥٨ .

٢ ـ دور أجاممنون (مسرحية إسخيلوس)ـ إخراج كرم مطاوع على مسرح الجيب فى ١٩٦٦ .

٣ ـ دور جندى فلاح بالجيش فى مسرحية الجيل الطالع : تأليف نعمان عاشور . إخراج جلال الشرقاوى على مسرح الجمهورية فى ١٩٧٢ .

٤ ـ دور السكير (مرجل) فى مسرحية أوكازيون . تأليف شرف عبد الحكيم وإخراج ليلى أبو سيف على مسرح وكالة الغورى فى ١٩٧٨ .

٥ ـ هذا فضلا عن كثير من الأدوار التى قام بها فى برامج الإذاعة . خصوصا فى البرنامج الثانى . والتليفزيون . كما قام ببطولة الفيلم السينمائى (الحلوة عزيزة) أمام هند رستم . من إخراج حسن الإمام .

رابعا : أعمال شعرية :

١ ـ التراجيديا الإنسانية : أولى مجموعاته الشعرية ، كتبها فيما بين ١٩٥٢ و ١٩٥٩ . ونشرتها المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر بالقاهرة فى ١٩٦٧ .

٢ ـ لزوم مايلزم : كتبه فى بودابست ١٩٦٤ . وصدر عن دار الشعب فى ١٩٧٥ .

٣ ـ الأميات : مجموعة رباعيات وقصائد هجائية ١٩٦٨ (لم تنشر) .

٤ ـ بروتوكولات حكماء ريش : صدر عن مكتبة مدبولى فى ١٩٧٨ .

٥ ـ رباعيات نجيب سرور : كتبها فى ٧٤ / ١٩٧٥ وصدرت عن مكتبة مدبولى فى ١٩٧٨ .

٦ ـ الطوفان الثانى : كتبها فى ٧٧ / ١٩٧٨ بالقاهرة ولم تنشر .

٧ ـ فارس آخر زمن : كتبها فى ٧٧ / ١٩٧٨ بالقاهرة ولم تنشر .

٨ ـ أعمال شعرية عن الوطن المنفى : كتبها فى مرحلة ١٩٥٩ ـ ١٩٦٣ . ولم تنشر .

٩ ـ رسائل شعرية إلى صلاح عبد الصبور : كتبها فى مرحلة موسكو فى ١٩٥٩ ـ ١٩٦٣ . ولم تنشر .

١٠ ـ عن الإنسان الطيب كتبها فى مرحلة ـ موسكو ١٩٥٩ ـ ١٩٦٣ ولم تنشر .

خامسا . أعمال نقدية

١ ـ عن نجيب محفوظ سلسلة مقالات . كان قد بدأ نشرها فى مجلة الثقافة العراقية ١٩٥٧ . ثم أكملها فى مرحلة موسكو ٥٩ ـ ١٩٦٣ ولم تنشر .

٢ ـ رسائل حول قضايا المسرح . خطابات تبادلها كاتبنا حين كان يدرس فى موسكو مع صديقه المخرج كرم مطاوع . الذى كان يدرس فى روما حينذاك . حول قضايا الفن المسرحى والمسرح فى مصر . ولم تنشر .

٣ – حوار في المسرح : مقالات نقدية . مع نص مسرحية «بابيه وخريبو» . صدر عن دار الأنجلو في ١٩٦٩ .
٤ – هموم في الأدب والفن : عدد من المقالات المتناثرة التي يجمعها موضوع واحد . كان الكاتب قد جمعها قبل وفاته وقدمها إلى أحد الناشرين ولكنها لم تنشر بعد .
٥ – تحت عباءة أبي العلاء : مجموعة مقالات كتبها على مدى طويل منذ عام ١٩٧٣ وحتى آخر يوم في حياته . لم تنشر .
٦ – هكذا تكلم جحا : مقالات هجائية حول حياتنا الثقافية . كتبها في صيف ١٩٧٨ . ولم تنشر .
٧ – مقالات كثيرة في الصحف والمجلات والدوريات : الآداب والثقافة (المصرية) . والثقافة (العراقية) والمجلة . والكاتب . والطليعة . والشعر . والموقف العربي . والدوحة .[*]

والآن . ما الدور الذي يمكن لمنهج اجتماعية الأدب ان يأتي به بالنسبة للابحاث الخاصة بالنصوص المسرحية ؟ هل بوسع هذا المنهج ان يقيم التوافق بين الدراسة على المستوى التعبيري (الكاتب لديه شيء يريد ان يقوله) ودراسة خصوصية النص Spécificité ؟ ولكن هل نحن بصدد البحث عن خصوصية النص ام خصوصية «المقال» الذي يؤكد خصوصية النص ؟ وقبل هذا ما النص ؟ اليس هو نتاج نسبية فوقية ؟ وعندئذ الايجاوز البحث السوسيولوجي عالم النص ومنطقته ليفحص نوعية من التطبيقات العلمية Praxis اوسع نطاقا من فعل الكتابة في حد ذاته ؟ وفي هذه الحالة يتخذ النص والحديث عن النص معنى تاريخيا واضحا .

ولكن قبل ان نقدم الجاهات قراءتنا الناتجة عن هذا التناول . نقول إن قراءة اعمال «سرور» لم تكن كاملة لعدم أسباب :
١ – المساحة النصية عريضة (كما اسلفنا) .
٢ – النصوص غير الموجودة او غير المنشورة . وقد اوردنا ذلك لنبرر ترددنا فيما يتعلق بقيمة النتائج التي خلصنا إليها . ومن هذا المنطلق نجد انفسنا بصدد تناول التحليل على مستويين يتمم احدهما الآخر .

١ – في مرحلة اولى سنحاول ان نتبين الأبنية الاجتماعية التاريخية لمصر في الفترة من ١٩٥٢ حتى ١٩٦٧ .
٢ – وفي مرحلة ثانية سنحاول أن نستوضح أبنية العمل الفني وعلاقة التماثل – إن وجدت – التي يمكن أن تقوم بين أبنية عمل فني ما وأبنية الوعي الاجتماعي لطبقة اجتماعية معينة . وهنا سنجد أنفسنا أمام طبقة البورجوازية الصغيرة – إن صح هذا القول – التي أفرزها المجتمع الريفي .

١ – الأبنية الاجتماعية التاريخية لمصر في الحقبة من ١٩٥٢ حتى ١٩٦٧ :
ينتمي سرور إلى جيل قد صار الآن ناضجا ، وصرنا نتحفظ كثيرا تجاهه . ولكن الجيل السابق عليه لا ينكر عليه كونه شاعرا وكاتبا مسرحياً متميزاً . ولازالت أزمة سرور قائمة ؛ أعني أزمة علاقة المجتمع بالسياسة . وربما استطعنا – عند محاولتنا فهم مناخ سرور الفكرى – الكشف عن انعكاس لصورتنا نحن أيضا ، ذلك أن إنتاجه الأدبي يعد من أفضل ما أفرزت الستينيات .

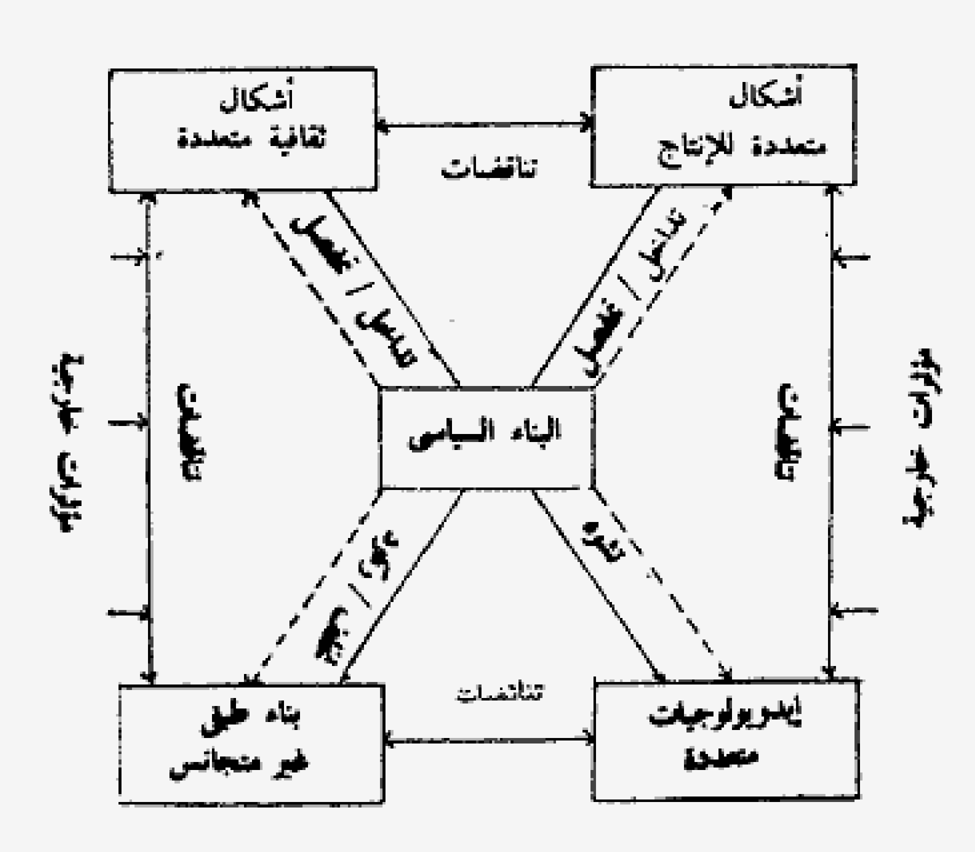
وقد استعنا بالدراسة القيمة التي نشرها الدكتور أحمد زايد تحت عنوان : «البناء السياسي في الريف المصري : تحليل لجماعات الصفوة القديمة والجديدة» .[٦] وهو في هذا العمل يحاول أن يبلور نموذجا نظريا للمجتمع المصري . بعد أن يستعرض عدة اجتهادات تمت في هذا المجال : أنور عبد الملك ومفهوم الخصوصية التاريخية ؛ محمود حسين ونظرية التحولات الجزئية . وهو ينتصر لرأي أستاذه الدكتور محمد الجوهري .[٧] الرأي الذي يوضح كيف أن مصر لم تعرف الإقطاع بالمعنى المتعارف عليه في الغرب . ولم تعش مرحلة رأسمالية حقيقية وأن التغيرات التي كانت تتم في المجتمع كانت ناتجة عن ردود أفعال لا عن منهج يتواصل على نحو مطرد . ومن هنا جاءت الإضافات المصطنعة – كالنتوءات في الصخور – لنظام موجود منذ مئات السنين (ولنذكر على سبيل المثال كيف استطاع

محمد على بمجرد اعتلائه عرش مصر . أن يدير الآلة الإدارية التي كانت قائمة منذ عهد الفراعنة ويفسر ذلك أيضا تعدد الإيديولوجيات المختلفة من فرعونية وإسلامية وعلمانية ، ناتجة عن التيارات الطوباوية والاشتراكية . وكما ذكر «ماكسيم رودنسون» في كتابه «سحر الإسلام» : «فإن العنصر المنشق – انقسام أوربا . أي روسيا الماركسية – لا يشكل سوى ظلال على رؤية الليبرالية المناهضة للاستعمار . والموروثة عن أفكار الثورة الفرنسية» .[٨]

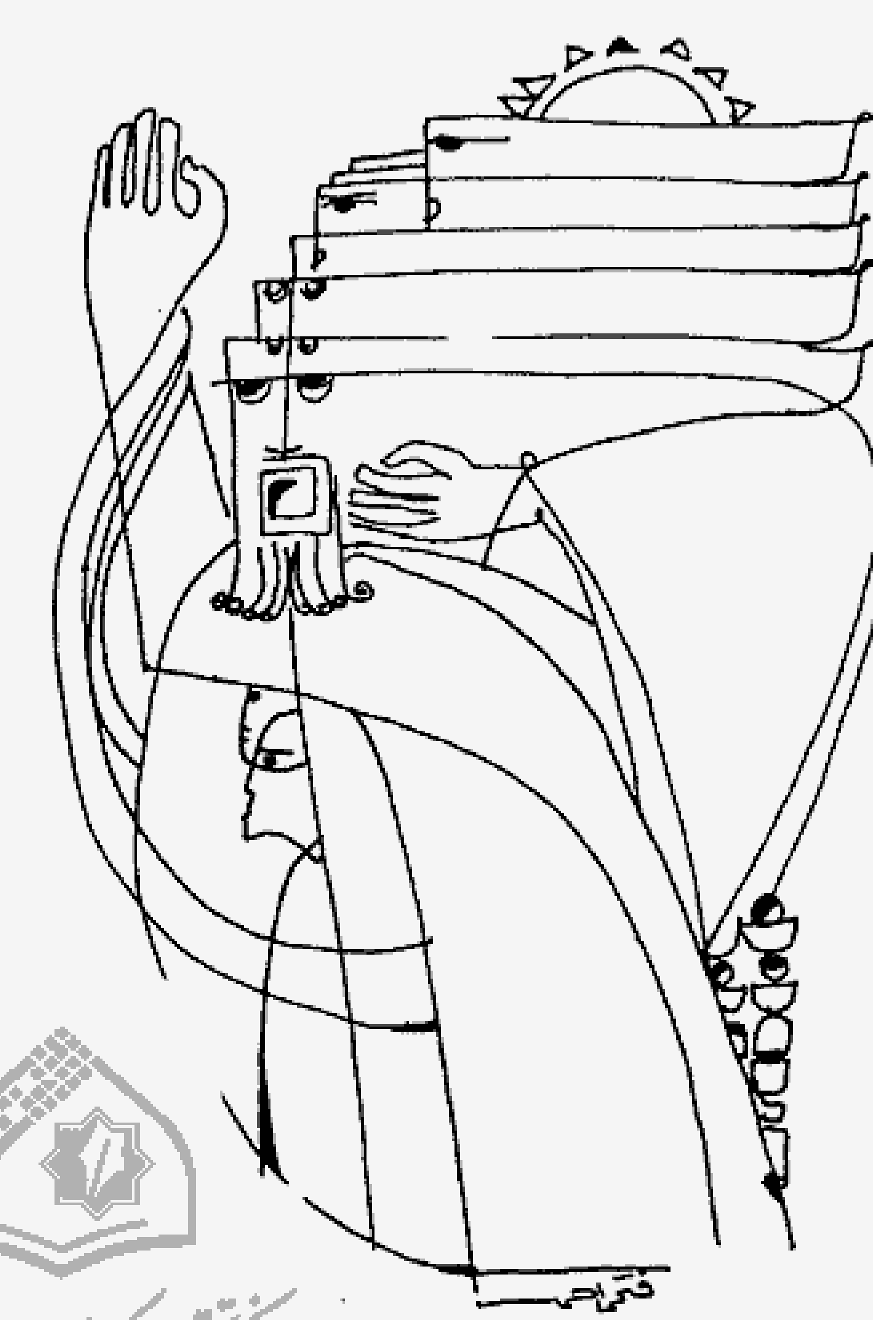
وإذا سلمنا بهذا التنوع فإننا نستطيع أن نجد أداة تحليل فعالة لإيضاح أبنية اجتماعية متعددة على الأقل :

١ – جماعة مكونة من بورجوازية الكومبرادور ، وهي الحليف الطبيعي للاستعمار ولوسائل السيطرة الأجنبية الحديثة .
٢ – جماعة مكونة من صفوة سياسية بيروقراطية ؛ وهي الحليفة لجماعات الصفوة في الجيش .
٣ – صفوة أو طبقة بورجوازية مكونة من صغار التجار وصغار الموظفين والطلبة والمثقفين (وهي الطبقة التي تعد على الحدود بين الطبقات المسيطرة . والطبقات المضطهدة ، وهي مستغلة إلى أبعد مدى من الطبقة المسيطرة . ولكنها لاتود أن تندمج في الطبقة المضطهدة ، وذلك يرجع إلى وعيها بأنها صاحبة امتيازات خاصة لا ترغب في التنازل عنها . وهي في الواقع غير راضية . ومتمردة . وكما أنها تحترق شوقا للوصول إلى الطبقات العليا) .
٤ – طبقة ريفية يحركها «مقال» ديماجوجي . ولكنها ذات وعي فطري مناهض للاستعمار .
٥ – طبقة عاملة . ولكن وعيها الطبقي ليس بالنضج الكافي (ضعف دور النقابات – وتدهور الظروف المعيشية في الريف على نحو يؤدي إلى الهجرة إلى المدينة) .

ولنوضح ذلك بالرسم البياني الآتي :



نموذج نظرى للبناء الاجتماعى للمجتمع المصرى[٩]



وإذا سلمنا مبدئيا بهذا النموذج ، فإننا نستطيع الاستعانة به فى تحديد الإطار الطبقى الذى يتحرك فيه كاتبنا ، ولكن التناقض وعدم التجانس القائمين فى طبقة البورجوازية الصغيرة التى ينتمى إليها ، قد شحذا وعيه بالاضطهاد ، وذلك ما يبدو واضحا فى ثلاثيته الملحمية ، حيث تصبح العلاقة «سيد / مسود» نسيجا لا يتجزأ من عالمه الفنى .

٢ ـ أبنية العمل الأدبى : ؟ أبنية متماثلة .

أ ـ ١

بوسعنا أن نرى فى مسرحيات سرور الثلاث : «ياسين وبهية» ، «آه ياليل ياقمر» ، «قولوا لعين الشمس» ، مسرحية واحدة مكونة من ثلاث فصول .

فى الفصل الأول : ياسين فلاح .
فى الفصل الثانى : ياسين ـ أمين جندى
فى الفصل الثالث : ياسين ـ أمين ـ عطية عامل

ويعانى الجميع من الاضطهاد المتمثل فى :
الفصل الأول : الباشا .
الفصل الثانى : الإنجليز .
الفصل الثالث : الجيش أو السلطة .

أ ـ ٢

الزمن : يمثل فترة ممتدة منذ بداية القرن العشرين حتى النصف الثانى منه . وتعتمد على التاريخ والتراث لتحكى عن التغيرات التى حدثت فى مصر من خلال محاور مختلفة ، تبدأ بالسخرية وتنتهى بالتمرد . وتنقسم هذه الفترة الزمانية إلى :

١ ـ أزمنة قوية : فترات اشتعال الأحداث .
٢ ـ أزمنة ميتة : فترات الركود وتوالى الأيام والسنين .

٢ ـ ٣ المكان :

الفصل الأول : القرية .
الفصل الثانى : القرية ثم المدينة .
الفصل الثالث : المدينة .

وتتسم جغرافية المكان ببنية ثنائية واضحة :

الفصل الأول : القصر / الكوخ .
الفصل الثانى : المعسكر / منزل بهية .
الفصل الثالث : ساحة الحرب / منزل بهية .

وهذه الثنائية تؤدى إلى وجود عالمين :
عالم السيد : عالم أ
عالم المسود : عالم ب

ونستطيع أن نقرأ العلاقة أ/ب كالآتى :

	ثراء	سلطة	سلاح	غذاء
عالم أ	+	+	+	+
عالم ب	-	-	-	-

أ ـ ٤ :

عنصر الإثارة : الاحتياج .
الفصل الأول : المرأة ولقمة العيش .
الفصل الثانى : العمل والحرية .
الفصل الثالث : السلطة والرخاء .

ب ـ أبنية مختلفة

فى ياسين وبهية نجد البرولوج يتمثل فى قصيدة طويلة يلقيها الراوى . وينقسم الفصل الأول إلى إحدى عشرة لوحة . ويتحول الراوى إلى قاص :

أقص عن بهوت ،
أقص عن ياسين .. عن بهية
حكاية لم يروها أحد ،
حكاية أود لو تعيش للأبد ،
ياليتنى هومير ،
أو ليتنى فرجيل .
أو ليت لى قيثارة دانتى ..
أو يراع شكسبير .
أو فارس الفرسان بايرون ...
لكى أقص عن بهوت ..
لكى أقص عن ياسين ... عن بهية ...

ويتكون الفصل الثانى من ثلاثة فصول وكورس ، وكذلك الفصل الثالث . إن هذه الحكاية القديمة التى تعتمد على الموال هى الحكاية الشعبية المعروفة على طول صعيد مصر ، والتى حولها سرور إلى مجرد رمز لضراوة الصراع الطبقى . فالشاعر هنا لا يحتفظ سوى بالأسماء : ياسين وبهية ، وبالموال يطالب بإلحاح بالكشف عن قاتل ياسين :

ياهية وخبريني ع اللى قتل ياسين !
قتلوه ... من فوق ضهر الهجين !

ويجيب سرور وتشير أصابع الاتهام إلى الباشا الذى قتل ياسين لأنه دفع بالثورة فى عروق الفلاحين . وفى الجزء الثانى : آه ياليل يا قمر . يتغير اسم القاتل (الاستعمار) ولكن تبق الوظيفة : الاستغلال . أما الجزء الثالث (قولوا لعين الشمس) فهو يجسد مأساة الإنسان فى السلطة .

١ ـ مصير بهوت يبطن مصير ياسين وبهية . ويتضح ذلك أيضا عندما يشرع سرور فى كتابه «منين أجيب ناس» ؟ ، فإن بهية تصبح ناعسة . وكأنها إيزيس تسعى وراء أوزيريس الذى فتك به الشر .

وكما يلاحظ دوفينيو : «إن الأثر الأدبى الخالد يكون بمثابة مصفاة للتجربة الجمعية . إذ إنه يبرز من خلال التلاحم بين نظام وأسلوب معينين . المشاكل الممكنة التى قد يواجهها ويحاول معاصروه حلها .»[11] . وإذا ما طبقنا على سرور ما جاء فى نقد لوكاش «يوم فى حياة إيفان دنيوفيتش» لسولجنستين . حيث يقول : «لا يستطيع الفن أن يبقى بعيدا عن اضطرابات العصر الذى يرى فيه النور»[12] فإننا لا يسعنا سوى أن نتساءل : أتحاكى أبنية هذه الحكاية الشعبية أبنية المجتمع الذى أفرزها ؟ إن الحالة التى عاشها الريف المصرى فى مطلع القرن العشرين لا تزال تحتاج إلى المزيد من الدراسة،فالأعداد الغفيرة . من الفلاحين كانت ترزح تحت نير الديون والحاجة . وقد عبر الشاعر عبد الرحمن سالم عن ذلك الوضع الذى هز سرور بعد ذلك بعشرات السنين :

مضى عهد النخاسة من زمان ولاح على البرية غير شمسه
زمان كان فيه العبد يشقى ليسعد قلب سيده بتعسه
لقد حان الزمان لوضع حد لظلم المستبد وسحق رأسه[13]

وتتردد هذه المعانى عند سرور :

الجوع ليس وحشا ... فالأصح ان يقال ...
الجوع صانع الوحوش !
والناس فى بهوت
كانوا رقاقا مثلما أوراق توت .
لكنهم جاعوا ... ومن عام لعام
صاروا جميعا كالوحوش ...[14]

ويخفق الموال فى تحقيق آمال المحبين كما يخفق المجتمع فى تحقيق الرخاء للمحتاجين ويخفق الاشتراكية التى أجهضتها الديكتاتورية .

ولكن كيف يعكس الموال هذا ؟

الإجابة عن هذا السؤال تضع فى تقديرنا نوعين من القراءة :

١ ـ القراءة الإبداعية .

٢ ـ القراءة ذات الهدف النهائى .

١ ـ القراءة الإبداعية :

إن الشكل الأدبى عند سرور ـ أى الموال ـ هو ما يسميه عبد الله العروى «الوصول عن طريق الفولكلور إلى نوع من الارتباط القومى»[15] . يطرح إشكالية العلاقة بين الجنس الأدبى (الموال ، القصيد) والمجتمع فى فترة تاريخية ما . وبالتالى نستطيع أن نتساءل : هل هناك تماثل حقيق بين شكل الموال وبين العلاقات اليومية للأفراد والأشياء فى مجتمع مستلب الإنتاج ؟ هل بوسعنا طرح تقارب ما بين بنية الموال وبنية اقتصادية / سياسية ما ؟ هل نجد لدى سرور نوعا من الإنجازات الفنية التى تعتمد على العلاقة :

ثقافة اسطورية
ـــــــــــــــــ
اقتصاد الموز .

يرتبط ذلك الافتراض بظاهرتين ماثلتين فى المجتمع ، نشير إليهما بالعلاقة (استمرارية / تغيير) . ومن هنا ربما استطعنا القول ـ إذا وضعنا فى تقديرنا التطابق الواضح بين اجزاء الثلاثية ، الذى يبدو جليا فى الوظائف المتكررة :

البطل (الفلاح ـ العامل ـ الجندى) يواجه نفس المشاكل :

صدقيني يا بهية ....
إحنا ماسيبناش بهوت ...
واحنا فيها ...
لسه فيها يا بهية ..
واحنا حتى فى بور سعيد ...
الرصاصة هية هية ...
والزناد والبندقية .
والصباع
اللى داس فوق الزناد ..
هو هو ...
وكان الصوت يارف ...
هو هو ..
بس دكها بربرى ...
دكها كان بيقول «ياكلبة»
واللى قدامى انجليزى ...
بربرى بيقول «يادوج»[16]

ونفس المصير :

إيه حكاية الموت معانا ...
كل حاكة فيها ريحة الموت كده
حتى شوقنا ... شوق بموت ..
حبنا .. بيحب موت ..
كرهنا .. نكره بموت ..
تبقى صدفة ...
ولاعادة ...
ولا يبقى الموت دليلنا ؟ ![17]

إن أبنية الموال المبنية على الطباق :

فيه ناس بتشرب عسل وناس بتشرب خل
وناس تنام ع السرير وناس تنام ع التل
وناس بتلبس حرير وناس بتلبس فل
وناس بتحكم على الحر الأصيل ينذل[18]

والجناس :

المهم الأرض عرض ...
المهم العرض أرض[19]

والمبالغة :

(ياسين) فارع العود كنخلة
عريض المنكبين ...
كالجمل .
وله جبهة مهر لم يروض .
وله شارب سبع ...
يقف الصقر عليه !
غابة تفرش صدره .
تشبه السنط الذى يحرس غيطا .[20]



والتكرار :

انا كل ما أقول التوبة
يابوى .. ترميني المقادير
ياحبيبى .. ترميني المقادير ...
قلنا توبة وألف توبة ...
ورمتنا المقادير .[٢١]

والموازنة :

تشابه الأحداث والمقاطع . إن أبنية الموال تلك يمكن أن نجملها في فعل «أقص» (الذي يتكرر في الصدارة : anaphore) .وتعد هذه الأبنية . أبنية فوقية متمفصلة على أبنية تحتية نجملها في فعل «أعيش» . وتتحول تلك الأبنية إلى نظام شديد التكرار . يبطن النص بأكمله . ويؤدى إلى استثمار إيديولوجي واضح : ضمير المتكلم المفرد الذي يحتوى ضمير المتكلم الجمع . أى «أنا» الوعي الفردى الذي يعبر عن «نحن» الوعي الجماعي .

إن الخاصية النصية Textualité هنا لها طابع النمطية أو النموذج الثقافي .

ومن ثم تتمحور عملية السرد حول نظامين (أ وب) من أنظمة «ممثل السياق» .[٢٢]

(أ) العلاقة ممثل سياق / فاعل / ياسين (أو امين أو عطية) . وممثلة سياق / فاعلة / بهية (أو زكية أو أمينة) . وهي تعتمد على عوامل مساعدة : الفلاحين أو العمال أو الجنود .

(ب) العلاقة الطبقية . وممثلها الأساسي الباشا (أو الإنجليز او مراكز القوى) وتتصل بـ (أ) عن طريق وظيفة «الامتلاك» . فالباشا «يريد» الأرض . «يريد» بهية ، والإنجليز «يريدون» الوطن . «يريدون» أمين في المعسكر ، ومراكز القوى «تريد» السلطة والثراء . «وتريد» عطية الخ ... بالتعاون مع العوامل المساعدة :

١ ــ الشيخ إسماعين (دور الدين في تغييب الواقع)

٢ ــ شيخ الغفر (دور البيروقراطية في تجميد الواقع)

وتلعب الأحلام دورا مهما في هذه النصوص ، إذ إنها تسمح للأفكار بأن تجتاز عتبة الممنوع لكي تبلور المعنى الذى من أجله قد تم كبتها . كما يقول «فرويد» . على نحو يؤدى إلى تنشيط الرمز الذى لا غنى عنه . سواء في الأحلام أو في الإبداع الفنى . وحلم بهية (المركب .. الشال الأحمر .. الحمامة البيضاء .. الريح العاصف) . حلم ياسين (الباشا والحمار) . حلم أمينة (احذروا من خمسة ستة ..) الخ ... على أننا لا نرى أن الشاعر قد أحسن استغلال هذه الأحلام ، لأن البعد الفلسفي ضعيف . والتخييل مباشر ومسلط على الصراع الحاد القائم بين السيد والمسود .

٢ ــ القراءة ذات الهدف النهائي :

وهذه القراءة الثانية عادة ما تستثمر في سرد هو دائما سرد لتغيير ناتج عن عنصر مثير من شأنه أن يحول الحالة المبدئية إلى حالة نهائية عن طريق حدث ورد فعل . ويتكون هذا السرد من مقاطع أحداث تشكل في مجموعها النص الكامل . وإذا كنا نرى أن الأغنية الشعبية تحاكي الحواديت من حيث بناؤها الداخلي . فإننا نستطيع أن نتعامل معها كما يتعامل «جريماس» مع «الحدوتة» عندما يقسم مقاطع الأحداث إلى ثلاثة أجزاء . يسميها بالاختبارات الثلاثة :

١ ــ الاختبار الأول أو الاختبار المجزى : ويبدو البطل من خلاله في صورة المخلص المنتظر .[٢٣] **(ياسين يرفض إرسال بهية إلى الخدمة في القصر ــ أمين يترك المعسكر ــ عطية يفقد ذراعه ويستمر في النضال) .**

٢ ــ **الاختبار الثاني أو الاختبار الأساسي : هو التحدى الثاني . والوقوف أمام السلطة . (حرق القصر ــ حرق المعسكر ــ فضح الزعيم) .**[٢٤]

٣ ــ **الاختبار الثالث أو الاختبار التعظيمي : البطل في طريقه إلى النصر**

(صراعه مع الأبطال المزيفين : المجانة ، إمام المسجد ، شيخ الخفر ، جنود المعسكر ، ممثل السلطة ، الخ ....) والواقع أن تطبيق هذا التقسيم لا يتمشى مع النتائج التى عادة ما تكون على شكل نهايات سعيدة فى الأدب الشعبى ، وخصوصا فى الحواديت ، حيث يحصل البطل ـ بعد تخلصه من العقبات الموضوعة فى طريقه ـ على ثمار كفاحه .

إن نهاية هذه الرواية الشعرية كما يسميها سرور لا تتفق مع نهايات الحواديت الشعبية التى تتسم بالسعادة والرفاء والبنين .

لم ؟ ربما حاولنا الإجابة عن هذا التساؤل بتساؤلات أخرى نطرحها بديلا عن خاتمة أشرنا منذ البداية إلى أننا نتردد إزاءها . ولكن لنجمل أولاً السمات العامة التى استشففناها من قراءاتنا لأعمال سرور .

١ ـ يعتمد القص لديه على نوع من المونولوج الداخلى ، تتخلله من وقت إلى آخر جزئيات حوارية أغلبها على طريق الاسترجاع «الفلاش باك» ، أو من خلال بعض الأحلام الهاجسية . وينتظم البناء وجهة نظر راو (قاص ـ شاهد) أو ضمير جماعى ينزع أحيانا إلى المبالغة اللفظية . بالإضافة إلى محاولة تطويع الشعر :

الشعر مش بس شعر
لو كان مقفى وفصيح
الشعر لو هز قلبك
وقلبى ... شعر بصحيح[٢٥]

وأيضا محاولة تقديم العمل الفنى على هيئة شرائح درامية متأثرة بالاتجاه البريختى إلى حد كبير :

الدراما مش حصل وها يحصل ايه ..
الدراما .. ازاى .. وامتى .. ولمين ... وليه ؟ ! »[٢٦]

٢ ـ سيرة ذاتية مقنعة . ويتبدى ذلك من خلال عدة ملاحظات نصية تجعل القارىء يشعر أن فى الأمر نوعا من المعاناة الشخصية ، مع تأرجح واضح بين الإيمان والإلحاد .

٣ ـ استخدام جيد للتاريخ من خلال الموال الذى يبدأ بحكاية ما حدث فى بداية القرن العشرين ، وتنتهى بالحلم الهاجس فى (قولوا لعين الشمس) الذى ينذر بالنكسة وبالغزو الإسرائيلى .

وختاما نعود إلى التساؤلات التى ألحت علينا ونلخصها كالآتى :

١ ـ ما المغزى الأيديولوجى الذى دفع الكاتب إلى حكاية ثورة الفلاحين فى عصر الإقطاع ، فى بلد كان قد حصل على استقلاله وتم له ما ناضل من أجله ؟ أيكون ذلك للتعبير عن التناقضات الحالية ؟

٢ ـ ومن جهة أخرى ماذا يعنى اختيار الفرد «ياسين» ، المنتمى إلى طبقة الفلاحين من حيث النشأة ، والمنفصل من حيث الرغبة فى التمرد على الواقع ، والمخفق فى تحقيق الهدف الذى من أجله ثار ؟ أنستطيع القول بأن «حديث» الاضطهاد لم يكن سوى «حديث» الإخفاق . وأن أزمة سرور التى ظلت قائمة هى إحساسه بالانتماء إلى صفوة مثقفة عاجزة عن إحداث أى أثر فى المجتمع الذى تحيا فيه ؟



• هوامش

(١) نشرت فى بيروت : الآداب ١٩٥٣

(٢) كتب ٧٧ / ١٩٧٨ بالقاهرة ، ولم ينشر .

(٣) Discours

(٤) نقدم جزيل الشكر إلى السيد مهدى الحسينى الذى قام بجمع هذه المقالات فى كتاب واحد .

(٥) تنوى السيدة ساشا كورساكوفا أرملة نجيب سرور جمع هذه المقالات فى كتاب واحد

(٦) الدكتور أحمد زايد : البناء السياسى فى الريف المصرى ـ تحليل لجماعات الصفوة القديمة والجديدة . دار المعارف ـ القاهرة ١٩٨١ .

(٧) الدكتور محمد الجوهرى : مقدمة فى علم الاجتماع .

(٨) Rodinson, M.: La fascination de l'Islam, P. C. M., P. 97.

(٩) أحمد زايد : نفسه ص ٥٦ .

(١٠) نجيب سرور : ياسين وبهية ، مكتبة مدبولى ص ٨ .

(١١) Duvignaud, J. Sociologie de l'Art P. U. F. Coll. Sup. Paris, 1972, P. 30.

(١٢) Lukàcs (g.): Soljenitsyne, idées, nrf. Gallimard, 1970, P. 10.

(١٣) الدكتور رفعت السعيد : تاريخ الحركة الاشتراكية فى مصر ١٩٠٠ ـ ١٩٢٥ ـ الطليعة ـ بيروت ص ٥٦

(١٤) سرور : نفسه ص ٩٣ .

(١٥) Laroui (A.): I deologie Arabe Contemporaine; Maspero, Paris (1967 - 1977) P. 173.

(١٦) سرور : آه ياليل ياقمر ، ص ١٢٩ .

(١٧) سرور : نفسه ، ص ١٣٨

(١٨) سرور : ياسين وبهية ، ص ١٨ .

(١٩) سرور : قولوا لعين الشمس ص ١٦٤ .

(٢٠) سرور : ياسين وبهية ، ص ١١ .

(٢١) سرور : قولوا لعين الشمس ، ص ١٣ .

(٢٢) «ممثلو» السياق : الوظائف الست التى نجدها عند جريماس وبروب وسوريو . مرسل / مرسل إليه ـ صاحب حاجة / حاجة . عوامل مساعدة / عوامل مضادة .

(٢٣) فكرة المخلص على مستوى : ١ ـ الأيديولوجية العلمانية : عبد الناصر أول ابن هذه الأرض السمراء منذ خمسة آلاف سنة .
٢ ـ الأيديولوجية الإسلامية : انظر كتاب أحمد أمين : المهدى والمهداوية .

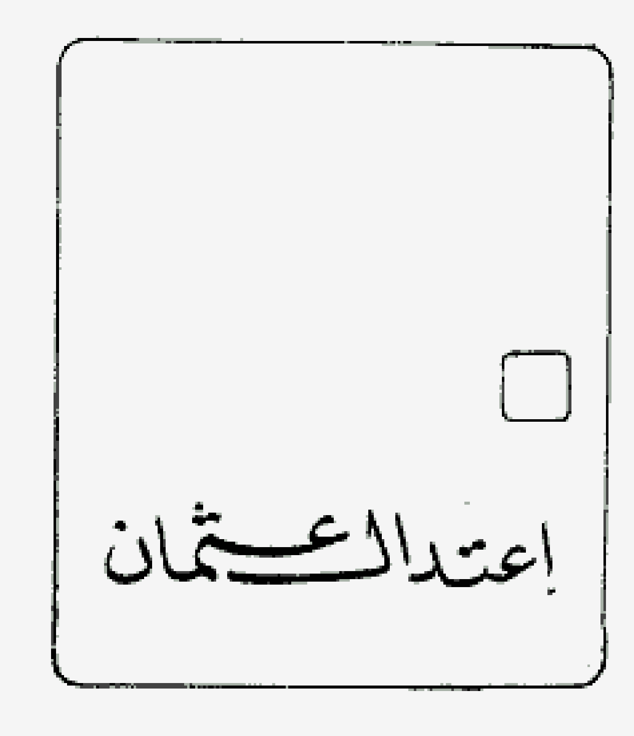
(٢٤) فكرى أباظة : الضاحك الباكى ـ أحداث حرق قصر محمد محمود باشا بأسيوط : «وقلت لهم هذا قصر محمد محمود ... ولأجل حريته وحرية بلاده ترتم ... وقال . وحش من الوحوش : اسكت .. هل وزع محمد محمود أرغفة العيش على الجائعين ؟ نحن طلاب قوت ... » . ص ٤٣ .
وعند سرور : ياسين وبهية ص ٥١ .
فكر ياسين بعيداً ...
لبلاد ليس يدرى أين لكن ...
رغم ذلك
هى لابد هنالك ..
فى مكان لم يطأه السندباد
هو واثق ...
أنها .. هذى البلاد ...
بعد عين الشمس .. جائر ،
رغم ذلك هى لابد هنالك ...
حيث لا يوجد سادة ...
وعبيد .

(٢٥) سرور : ياسين وبهية ، ص ٥

(٢٦) سرور : آه ياليل ياقمر ، ص ٣ .

الواقع و التاريخ

قراءة فى «باب الفتوح»



يحدد الفنان العلاقة بينه وبين التاريخ وفقا لوعيه بالسياق الاجتماعى التاريخى لواقعه ، وللدور الذى يلعبه فى هذا السياق . وتتفاوت درجات الوعى بين الاستغراق فى الحدث التاريخى واستعادته فى نسق جمالى يدل على الحدث كما وقع فى الماضى ، أو تحويره بما لا يخرج به عن سياقه الأصلى . وقد يتصاعد وعى الكاتب إلى حد امتلاك نظرة نقدية تأملية ، تتيح له قدرا من الانفصال ومن ثم قدرة على ربط الماضى بالحاضر ، والوصول إلى القوانين الكلية التى تحكم حركة التاريخ فيما نعرفه بفلسفة التاريخ . ولعل التفرقة الاصطلاحية فى استخدام لفظة تاريخ فى اللغات الأوروبية تلقى الضوء على هذا الاختلاف الجوهرى ، إذ تفرق اللغة الفرنسية مثلا بين استخدامين متميزين لكلمة histoire ، حيث يمكننا الإشارة إلى أى حدث وقع فى الماضى وأثر على الحياة السياسية والاجتماعية بوصفه حدثا تاريخيا . ويكون التاريخ ، وفقا لهذا الاستخدام ، هو معرفة ما وقع فى الماضى بوصفه ماضيا فحسب ، وليس ثمة ما يربطه بحاضر الأفراد فى المجتمع أو مستقبلهم . ويرتبط هذا النوع من المعرفة بالنظرة الموضوعية ، ومن هنا فإنه يلتقى فى بعض جوانبه بالمعرفة الناتجة عن العلوم الطبيعية والكيميائية والبيولوجية . أما الاستخدام الثانى للكلمة فيدل على كيفية معرفية أخرى هى ما نسميه بفلسفة التاريخ ، على نحو ما تظهر فى أعمال ابن خلدون أو القديس أوغسطين أو هيجل أو ماركس على سبيل المثال .

إن كلمة تاريخ تستخدم فى هذا النمط الفكرى الفلسفى للإشارة إلى الأحداث المستقبلة ، فى حين يحتل الماضى لدى هؤلاء المفكرين أهميته من حيث كونه مؤثرا ومشكّلا لصورة المستقبل . ولا يكمن مركز الثقل فى هذا النمط الفكرى فى التعرف على الشكل الخارجى لأحداث المستقبل بقدر ما يتمثل فى القوانين الداخلية التى تحكم قيم الأفراد وحياتهم وسلوكهم فى الماضى والحاضر والمستقبل .[1]

وإذا كان الحدث التاريخى يفقد هويته التاريخية ، كما يقول أرسطو ، بمجرد دخوله فى إطار العمل الأدبى ، فيكتسب عندئذ هوية أدبية جديدة فى السياق الفنى ، فإن العلاقة بين الكاتب والتاريخ تظل واحدا من أهم العوامل المحددة لقيمة العمل الأدبى ، كما تدل على درجة تطور وعى مبدعه .

وتراثنا المسرحى يحفل بحصيلة ضخمة من المسرحيات التاريخية ، يرتبط بعضها بالمعطيات المباشرة للتاريخ ويقتصر عليها ، بدءا من مبادرات أحمد شوقى الشعرية فى «مجنون ليلى» و«عنترة» و«مصرع كليوباترا» و«على بك الكبير» و«قمبيز» ، ومسرحيات عزيز أباظة : «العباسة» و«قيس ولبنى» ، ومسرحيات على أحمد باكثير : «سر الحاكم بأمر الله» و«إخناتون ونفرتيتى» وغيرها من المسرحيات ، فى حين يرتبط بعضها الآخر برؤية مغايرة للتاريخ ، تفجر المادة التاريخية من باطنها لتطلق قواها الإيجابية الكامنة والكاشفة لأبعاد الحاضر ، والمتفاعلة مع عناصره فى الوقت نفسه . ولعلنا نجد فى مسرحية «أهل الكهف» لتوفيق الحكيم أولى شرارات هذا التفجير الذى يتسع مداه ويعمق ليصل عند أجيال تالية إلى درجات عالية من التفاعل والكشف .[2]

ومن المسرحيات المهمة التى تستلهم التراث التاريخى مسرحية «باب الفتوح»[3] لمحمود دياب . وترجع أهمية هذه المسرحية إلى تحقيقها شروط المسرحية التاريخية بمفهومها الضيق ، حيث يتراجع دور البطل الفرد المحرك للتاريخ ، فى حين تتساوى أهمية شخصيات المسرحية . وكلما اقتربت المسرحية من هذا المفهوم ازداد تلاحم الفرد مع الجماعة ، إلى درجة التلاشى التام فيها ؛ بحيث يصبح البطل الحقيقى هو الجماعة ذاتها .[4]

تواجهنا مسرحية «باب الفتوح» فى مشهدها الافتتاحى بمجموعة من الشباب المعاصر ، يتبادل أفرادها أدوار البطولة مع شخصية تاريخية من ابتكارهم هى شخصية أسامة بن يعقوب ، الفتى الأندلسى القادم إلى المشرق للقاء صلاح الدين الأيوبى ، وهو فى حقيقة الأمر تجسيد خيالى لمراحل تطور وعى المجموعة المعاصرة ، ولامتداد جذوره فى الماضى . وتبدأ المجموعة باستعادة لحظة تاريخية باهرة ، تمثل انتصار صلاح الدين على الصليبيين فى موقعة حطين ، واسترجاع بيت المقدس . ولكنهم يجددون بجلاء علاقتهم بتلك اللحظة ، فهى ليست علاقة انبهار وتأس عقيم على ما انقضى ولم يبق منه سوى «الحسرات وتلال من الأحجار» (ص ١٢) ، بل هى لحظة مواجهة تسقط فيها أسوار الوهم ، وتتكشف الحقيقة سافرة ،

فتكتسب الذات الجماعية المعاصرة المتحدة بالذات التاريخية وعيا جديدا كان خافيا وراء حجب الزهو الزائف أو الاستخذاء المهين، وضالعا في صخب معارك السلاح أو قعقعة الكلمات الجوفاء. وتتأهب المجموعة – بما اكتسبت من زاد – لشق طريقها في غياهب المستقبل بكلمات أخرى، تتوصل المجموعة المعاصرة إلى حقيقة أن التاريخ لا يموت بل يمكن بعثه وخلقه مرة أخرى، وجعله امتدادا في العمق للحاضر، وحاويا – في نفس الوقت – لرسالة توجه خطى المستقبل.

إن عملية الكشف عن كل أبعاد الوعي الممكن لدى تلك المجموعة يتخذ خطا دراميا متصاعدا، يستهل بطرح طائفة من التصورات حول التراث التاريخي، تتراوح بين قطبي الرفض والقبول:

الشاب الخامس: تاريخنا حافل بالبطولات.

الشاب الأول: بل نحن لا تعنينا بطولات التاريخ في شيء إلا أن نجعل من أنفسنا بالونا مرة أخرى ونحلق في الخيال.

الشاب الخامس: بل التاريخ حقيقة.. وقد نجد فيه المثال.. وربما تبعث فينا وقائعه الشعور بالكفاءة وبالقدرة على الفعل.

.....

الشاب الأول: التاريخ عقيم.

الشاب الخامس: بل التاريخ ولود.. وما نحن إلا النتاج الأخير لتاريخ أرضنا كله. (ص ١٢ – ١٣).

وتخلص المجموعة إلى الاقتناع بأن التاريخ نادرا ما يكذب، ولكنه منافق وجبان، وأنه كثيرا ما يخضع للتزييف، فيلوى عنق الأحداث مرضاة وزلفى لرجال الحكم، في حين يسقط عمدا من أوراقه أحداثا وبطولات، فتظل مغمورة ومنسية. ومن خلال هذا الاقتناع تنتهي المجموعة إلى اختيار موقف صريح ينحاز إلى التاريخ الحقيقي المهمل، تستخلصه من باطن التاريخ الرسمي المدون في الكتب.

الشاب الخامس: لن نقرأ التاريخ كما كتب يا رفاق.. ولكننا سنعيد صنعه.

الفتاة (٢): وكيف نعيد صنعه وليس بوسعنا أن نعيده هو نفسه؟!

الشاب الخامس: أعني أن نعيد صياغته.. نتخيله على هوانا.. نرد إليه ما انتقص منه.. ونستبعد منه ما لا نقبله.. بكلمة مختصرة، نصنع الحقيقة. (ص ١٤).

إن صنع التاريخ إذن فعل إرادي وإيجابي مؤسس على الحذف والإضافة، شأنه في ذلك شأن أي فعل إيجابي في الحياة. وإذا كان التاريخ – الماضي يقبل تدخل الإرادة، ولو في إطار التصور الخيالي، فمن الأحرى أن تصبح الإرادة عنصرا فعالا في صنع التاريخ – المستقبل، ومن هنا تتحول المسرحية إلى نوع من التدريب العملي على تخيل الحقائق.

تبدأ الجماعة تدريبها العملي بلعبة داخل اللعبة، أشبه ما تكون بالسيكودراما، فتتعرف من خلال مقترحات أفرادها على الملامح الجسدية والنفسية للشخصية التاريخية، أسامة بن يعقوب. إنه ثائر عربي، هارب من مطاردة أمير أشبيلية قبل سقوطها، يسعى إلى لقاء صلاح الدين. وهو شجاع وذكي، وعنيد في الحق، لا يكذب أبدا، وغير عاشق للذاته، وله قلب شاعر وحسه. وهو وسيم وفدائي عند الضرورة، يحمل كتابا رصد فيه خلاصة فكره. عندئذ يستوى البطل على أعلى مستويات الخشبة. وتحدد الإرشادات المسرحية ظهوره في ظلام الخلفية في أعلى التل، ونلاحظ هنا دلالة المكان وكأنه قد تخلق في أغوار الوعي المعتمة قبل أن تداهمه بقعة الضوء فتعبر بصريا عن انفصاله عن وعي الجماعة وولوجه دائرة الصراع مع الواقع التاريخي.

إن أسامة يحدد بوضوح هدفه، فهو قادم للقاء صلاح الدين كي يسلمه فكره يمنحها القائد سيفه، لكنه لا يلتقي بصلاح الدين بل يواجه بالعماد المؤرخ التقليدي، الذي يمثل القطب الآخر في ثنائية التاريخ الحقيقي – التاريخ المدون.

وبديهي أن يتفق التجسيد المسرحي لهذا الطرف في الثنائية مع الفكرة التي يعبر عنها، فيظهر على السطح المستوى من مقدمة الخشبة في مواجهة المجموعة المعاصرة، يملي على أحد تلاميذه وقائع المعركة التي تمت منذ وقت وجيز، في حين يغمر الضوء المسرح، دلالة على بداية الكشف والمواجهة.

ولا يقتصر تحقق ثنائية التاريخ الرسمي المدون – التاريخ الحقيقي المهمل – على مستوى الشخصيات فحسب، بل يتحقق كذلك على أكثر من مستوى من مستويات الأبنية الداخلية في المسرحية. فيظهر على مستوى الصياغة اللغوية بشكل عام، كما يظهر على مستوى البنيات اللغوية الصغرى. وتقوم اللغة في هذا السياق بتجسيد الصراع بين قطبي الثنائية، بين «المثقف العضوي» الذي يرتبط وجوده بتكون طبقة جديدة متقدمة، و«المثقف التقليدي» المرتبط بمصالح الفئة الملتفة حول السلطان(*). إنه في الحقيقة صراع بين الصياغة الأصولية التقليدية (أصول الكتابة يا غلام – كما يقول العماد لأحد تلاميذه – لو تخلينا عنها.. ما بقي لنا شيء نذكر به) (ص ٢٧)، وصياغة أخرى مناوئة. من هنا يقترن التغيير في طريقة التعبير بالتغيير في طريقة التفكير أو طريقة النظر إلى الأشياء.(١) إن العماد يعبر عن الواقع الثابت الذي يقوم به الماضي والحاضر معا؛ أي أنه يعبر عن وجهات النظر القديمة في تصور الحياة، وعن الممارسة الكتابية المرتبطة بها، والممتدة إلى الحاضر. أما أسامة فإنه يسعى إلى تغيير الفكر السياسي والاجتماعي، والدعوة إلى قيم يرى أن «عظمة الأمة» لا تقوم إلا بها، لذلك فهو يتحرر من قيود الماضي، ويبتكر أسلوبا جديدا هو – كما يقول «زياد» تلميذ العماد المتمرد على أستاذه:

زياد: .... أنت لم تضع في كتابك شريعة عظيمة للحكم فقط.. وإنما أنشأت به كذلك أدبا جديدا.. هو طفرة فوق كل ما عرفت من أدب. (ص ١٢٨).

إننا نتعرف – من خلال العماد – على الطرف الأول لهذا الصراع اللغوي والمفهومي Conceptual كما يلي:

زياد: (يقرأ ما سبق أن أملاه عليه العماد) جاء يوم الجمعة، رابع عشري من شهر ربيع الآخر والفرنج سائرون إلى طبرية.. بقضهم وقضيضهم.. وكأنهم على اليفاع من حضيضهم.. وقد ماجت خضارمهم.. وهاجت ضراغمهم.

العماد: (يتابع الإملاء) وقد وقدت الهاجرة.

زياد: (يقرأ ما كتب) وقد وقدت الهاجرة.

العماد: نعم وقد وقدت الهاجرة.. (يملي) فأهبت الفئة الكافرة... (يتوقف).

زياد: (يقرأ ثانية) وقد وقدت الهاجرة.

العماد: (يملي) وحجز الليل بين الفريقين (يتوقف. العبارة لا تعجبه ولكنه يصر عليها) والله لأتركن هذه العبارة غير مسجوعة.. أكتب يا غلام (يملي) وبات الإسلام للكفر مقابلا.

زياد: (يكتب) مقابلا.

العماد: والهدى للضلال مراقبا.

زياد: (يكتب) مراقبا.

العماد: (يبحث عن عبارة يضبطها).. و.. و..

زياد: (في معاونة الشيخ) والإيمان للشرك محاربا.

العماد: محاربا.. لا بأس.. اكتبها.. فهي إن لم تنفع فلن تضر. (ص ٢٥ – ٢٦).

إن التعبير الصوتي في هذا المشهد يحل مكان جميع الوظائف التي تؤديها أشكال التعبير المسرحية الأخرى، فتصبح اللغة بوليتكنيكية Polytechnique، أي لغة متعددة الوظائف الفنية، تنقل – على مستوى الشكل – الانفعال والتزييف والتردي في تكرارية راكدة، تؤدى خلال وسيط هو زياد، فتخلق مسافة مادية ونفسية نقيضة للتدفق التلقائي والتعبير الحي، كما تنقل – على مستوى المضمون –



تحول التاريخ إلى مقولات لغوية فارغة من الدلالة ، تحجب الفعل الحقيقى الهائل الذى يحدث خارج المسرح ، والذى نشهد آثاره فى الخلفية من خلال حركة الأسرى والجنود . إنه الفعل الذى يتم بشأنه الكلام ، ولكنه كلام لا يلتق بالفعل ، بل على العكس يقيم حاجزا دون توصيل الحقيقة بشتى مستوياتها ، حقيقة المعركة ، والحقيقة التى يحملها أسامة فى كتابه ، ومن ثم يجسد فنيا طبيعة العلاقة بين أسامة والمجموعة المعاصرة فى جهة ، وبين العماد ورجال السلطان فى الجهة المقابلة .

وتعاود هذه الصياغة ظهورها لحظة بلوغ أزمة البطل ذروتها ؛ إذ يضيق حصار جنود أشبيلية ، وجنود سيف الدين قائد حرس السلطان ، لأسامة ، ويصبح جليا أنه يسير «فى طريق مسدود» (كما أشار أحد أفراد المجموعة المعاصرة) ، وأنه مقبل لا محالة على نهايته المأساوية الوشيكة . فى هذه اللحظة الحرجة يظهر العماد منشدا :

العماد : رأيت صلاح الدين .. أفضل من غدا .. (سكتة) .. رأيت صلاح الدين أفضل من غدا .. وأشرف من أضحى .. (يفكر) وأعظم .. (يفكر ثانية) وأشرف من أضحى .. وأكرم من أمسى .. (ثم يضيف) .. وقيل لنا .. فى الأرض سبعة أبحر .. (يفكر) ولسنا نرى إلا أصابعه الخمسا ... (ص ١١٨) .

إن دخول الصياغة التقليدية فى الحدث عند هذه النقطة من احتدام الصراع تعادل دراميا انتصار الفئة الملتفة حول السلطان ، التى تشكل «قلاعا لا يمكن اختراقها» (ص ١١٤) ، ويعد انتصارها إعلانا بانتهاء دورة من دورات الصراع ، تعود الأمور بتمام اكتمالها إلى سابق عهدها ؛ بمعنى استئناف السائد والمتوالى ، إلى أن يبدأ الصراع جولة جديدة بمعطيات مغايرة .

أما اللغة عند أسامة فتمثل أزمة وجود لا تحتمل الزلزلة أو الهلس . إن الكلام عنده يعادل الحياة ، فهو هارب ومطارد ، ومعرض فى أى لحظة لأن يباغته الجند نتيجة إصراره على إبلاغ السلطان خلاصة فكره التى ضمنها كتابه «باب الفتوح» . وكما أن العماد يستخدم وسيطا لتدوين الوقائع التاريخية ، على نحو يؤدى إلى انفصال اللفظ عن المعنى ، كذلك يقوم بدور مشابه بين أفكار أسامة والسلطان ؛ فهو الوسيط الذى يستقبل الفكرة بحكم وظيفته فى بلاط السلطان ، وانتمائه إلى الدائرة الضيقة المحيطة به ، لكنه فى الحقيقة وسيط غير قابل للتوصيل .

إننا نتعرف على أفكار أسامة من خلال متابعة المجموعة المعاصرة لحركة عينى العماد وهو يقلب أوراق الكتاب ، فتعلق المجموعة ما يقرؤه ، فى حين يقتصر هو على التعليق فى استخفاف واستهانة ، ولا يكف عن مقاطعة السياق ، ومحاكمة الأفكار الجديدة بمنطق الأفكار القديمة ، الأمر الذى يشى بموقف مبدئى متشكك ومستريب ، ورافض لإقامة أى شكل من أشكال الحوار مع نتاج فكرى يتحرك فى اتجاه المستقبل .

الشاب الخامس :(فى متابعة لحركة عينى العماد) جفت حقول القمح قبل أن تنمو السنابل .. وما عادت الأبقار تعطى اللبن .

المجموعة : أمشيئة الله أن تقتلنا جوعا .. أم أنّا إذا شئنا أن نلهو لم نرو حقول القمح .. وغفلنا عن إطعام الأبقار .

العماد : هذه فزورة .

الشاب الرابع : إنى أمنح الله قلبى عن طيب خاطر .. أما إرادتى فإنى أحتفظ بها .. طالما أنى مسئول عما أفعل .

العماد : ما شاء الله .. إن الفتى يتطاول على خالقه .. خيب الله سعيك يا بن يعقوب .

المجموعة : إنى أحمل رسالة ..

العماد : ويستخدم لغة الأنبياء . (ص ٤٢) .

إن هذه المعالجة الفنية تشير ــ فضلا عن توحد أسامة مع المجموعة المعاصرة ــ إلى انتفاء أى علاقة إيجابية بين المشكلات التى تؤرق عقل البطل (المثقف العصرى) ، وموقف العماد (المثقف التقليدى) ، بما يؤكد ــ مرة ثانية ــ ثبات العلاقة الاجتماعية بين شريحتين اجتماعيتين متمايزتين فى كل من الماضى والحاضر على السواء .

لقد أدرك أسامة منذ هربه من أشبيلية استحالة تحقق أفكاره ، وإن كان إدراكه ذلك لم يفارقه الرجاء والتطلع إلى التصالح مع العالم إذا ما تبنى صلاح الدين أفكاره . ولكن التصاعد الدرامى للأحداث يؤدى إلى تبدد ذلك الوهم تبددا نهائيا ، ويقوده إلى عالم التراجيديا ، حيث تعادل الفكرة الحياة . وهو إذ يتعلق بها ، يفقد حياته بسببها ، لأنها تضعه فى مواجهة قوى لا قبل له بالتصدى لها أو مغالبتها .

ولكن ما الذى يعطى الفكرة تلك القوة الرهيبة ويجعلها معادلة للحياة ؟ هل يرجع ذلك إلى أن الأفكار تتحول إلى قوة مادية إذا ما آمنت بها الجماعة ؟ أم لأن الفكرة عندما تتشكل ألفاظا وجملا ، أى تعبيرا كلاما ، تنفصل عن حياة صاحبها ولا تموت بموته ، وإنما تتحول إلى شيء لا ينعكس ولا يمكن رده ، شيء له كينونته المستقلة ، وقانون حركته الخاصة ؟ كذلك الزمن الذى نسلمه إلى الكلمة ، لا يمكن أن يعود ثانية ، إن خلقه نهائى كما يقول « رولان بارت » .[٧]

لذلك كله تحتل الكلمة المنطوقة والمكتوبة أهمية كبرى ، ويصبح للغة تاريخ وتقاليد وأصول مرعية ، شأنها فى ذلك شأن الظواهر الاجتماعية كافة . وهى تبق كذلك إلى أن يحدث فيها نوع من التفجر والانبثاق نتيجة لتطور اجتماعى يقتضى لونا مغايرا فى التعبير عن فكر جديد . وقد يحدث هذا الانبثاق بصورة فردية سابقة عن أوانها ، فيظل معزولا منفيا ، إلى أن تتضافر عوامل كثيرة تاريخية واجتماعية ، وعوامل أخرى راجعة إلى طبيعة اللغة ذاتها ودرجة نضجها ومرونتها ، فيصبح المنفىّ والمعزول حقيقة يومية معترفا بها ومتعارفا عليها ، تظل فى انتظار انبثاقة أخرى وتفجر جديد .

وبناء على هذا تكون مأساة أسامة هى مأساة الكلام المحتجز الذى يفرض ضرورة تحرره فى زمن غير زمانه ، زمن محكوم بحتمية الانقضاء . إنه مدفوع بقوة لاتغالب ، إلى إبلاغ الرسالة التى يؤمن بعدالتها ، ودافعه أخلاقى وجمالى فى نفس الوقت ، يتمثل فى رفض السائد ومحاولة إحلال النظام محل الفوضى عن طريق الرؤية السياسية والفنية ، ولكنه يسقط فى هوة وهم كبير يغيب فى أغوارها الوعى بحقيقة الظروف الموضوعية التى تحكم عالمه . إن نقاءه ومثاليته تجردان موقفه من العالم ، وتجعلان الواقع ، الذى لا يتوافق مع مطالبه الأخلاقية وقيمه المطلقة حقيقة سلبية يرفضها منذ البداية ، ويسعى إلى تغييرها دفعة واحدة ، واهما أن فى استطاعته فرض نظامه الخاص ، ولكن سعيه الفردى ينتهى إلى الإحباط ، فى حين تتعرض أفكاره لإجهاض مبكر ، فلا يبق من كتابه ـ الذى أحرق رجال السلطان نسخته الأصلية والمستنسخة ـ سوى صورة ضبابية فى ذاكرة زياد تلميذ المؤرخ ، الذى آمن بأفكار أسامة ، وعاهده على دعوة الناس إليها .

إن خيوط الوهم تمتد فى حياة أسامة الماضية ، وتعود أطرافها إلى مرحلة سابقة على زمن الحدث الدرامى . ثم تتجمع وتتشابك لتنسج مأساة الوهم واكتشاف الحقيقة . وفى لحظة ضياع وتأزم يستعيد البطل حياته الماضية ، فيلق الضوء على هذا الجانب منها :

أسامة : حين غرق الأمير ..

المجموعة : أمير أشبيلية ..

أسامة : بين أن أكف عن أفكارى التى أسماها جنونا وأقبل منصبا فى الديوان .. أو أن أسجن .. كانت الأمور واضحة أمامى وضوح كفى فى ضوء الشمس .. نصحتنى أمى بأن أقبل المنصب ...... هى لاتطيق من الحياة الحدين .. الساخن والبارد .. ولاترضى إلا بالوسط الفاتر ... قلت أسجن بأمير . (ص ٧٥)

إن مأزق البطل يتمثل فى ذلك التعارض اللفظى بين الحد الساخن والحد البارد ، على مستوى البنيات اللغوية الصغرى ، الذى يتجاوب مع التعارضات الثنائية الأخرى فى بنية النص المسرحى بشكل عام . إن تقسيم الكون بهذا الشكل المطلق ، الذى هو وليد لمفهوم ثنائى ونظام تناقضى بين التاريخ الحقيق و التاريخ المزيف ، الموقف الانتهازى النفعى ـ الموقف الأخلاق المثالى ، الخير المطلق والشر المطلق أو بعبارة النص :

حرب أو استسلام
ثورة أو خنوع
حياة أو موت (ص ٧٥)

إن هذا التقسيم المطلق ينفى كل إمكانية لاتخاذ البطل سبلا جدلية إزاء الصراع بينه

وبين الواقع ، فيواجه القوى المناوئة وحيدا متجردا من أسلحته كافة .

إنه يتطوع بتسليم سيفه إلى قائد حرس السلطان عند أول بادرة لقاء بينهما :

أسامة : (يسحب سيفه فى هدوء) إليك هو ـ أنا ماأتيت لكى أقاتل . (ص ٥٤)

ويؤدى هذا الموقف المبدئى إلى بقاء أسامة ، المثقف الأخلاقى المثالى ، فى موقف العاجز ، فى حين تعمل قوى الواقع المعارضة على بقائه فى كينونة عجزه ، على نحو يعجل بنهايته المأساوية .

ولا تتأسس أزمة البطل على ذلك النظام الفكرى التناقضى وحده . بل تتأسس كذلك على تناقض آخر ، هو التوجه إلى السلطان ، عن طريق رجال حاشيته ، برسالة تتضمن شريعة حكم للمستقبل « أنا ماجئت إلا لأرشد السلطان إلى مايحسن صنعه بعد النصر» (ص ٣٨) ولكنها شريعة تتضمن بالضرورة نظرة مغايرة لعلاقات ثابتة ، ومن ثم فهى تقتضى فعلا تحرريا . ولكن الحركة المحررة يلزمها قدرة على الانفصال حتى تحقق ميلادا جديدا متخلقا فى رحم الماضى ، مرتبطا به ومنفصلا عنه فى نفس الوقت ، وهو مالم يقدر أسامة عليه . إن جهده التحررى تغلبه قوة الماضى وعلاقاته الثابتة ، فهو إذ ينفى نفسه نهائيا إلى ظل السلطان ، يقع فى مجال هيمنته وهيمنة الفئة المحيطة به ، التى يتسع مجال نفوذها ليشمل جماعة المنتفعين (تجار العبيد والغلال وصاحبة الخان اليهودية وابنتها الداعرة) ويلتئم شمل الجماعة لتكون « دائرة تحيط بأسامة ، وتظل تضيق عليه الخناق خطوة فخطوة ، حتى تتحول الدائرة إلى كتلة يختنق فيها أسامة» (ص ١٥٥ ـ ١٥٦) .

وهكذا يعد الموت الفيزيائى بمثابة اندحار مؤقت لأفكاره فى الزمن المنقضى . وإن ظلت كامنة فى وعى المجموعة المعاصرة ، وقابلة للتعبير عن رؤيتها الخاصة للماضى والحاضر والمستقبل .

إن هذه الدلالة المزدوجة لأفكار البطل تجد تجسيدا فنيا فى التركيب اللغوى للفقرة التالية :

لو أنا أعتقنا الناس جميعا .. ومنحنا كلا منهم شبرا فى الأرض .. وأزلنا أسباب الخوف ، لحجبنا الشمس ـ إذا شئنا ـ بجنود يسعون إلى الموت ، ليذودوا عن أشياء امتلكوها واكتشفوا كل معانيها : الحرية .. شبر الأرض .. وماء النبع .. قبر الجد .. وأمل الغد .. وضحكة طفلة .. تلهو فى ظل البيت .. وذكرى حب .. وقبة جامع .. أدوا فيه صلاة الفجر .. بأوجز كلمة ، عظمة أمة ..

تقدم هذه الفقرة مرتين فى النص ، الأولى فى معرض التعرف على أفكار أسامة المدونة فى كتابه (ص ٤٤) ، وتؤدى كل عبارة منها بصوت منفرد من أصوات المجموعة المعاصرة ، نيابة عن العاد ، أما فى المرة الثانية فتقدم بوصفها الرسالة الختامية التى تلق بصوت الجماعة متحدة ، قبل هبوط الستار (ص ١٥٨) . وتحمل الفقرة فى كل مرة دلالة مختلفة ، فى القراءة الأولى تعبر عن وجهة نظر فردية موجهة إلى الحاكم كى يقيم على أساسها شكلا من أشكال الطوبوية الاجتماعية . وهنا يكمن إخفاقها الأول ، ولكن ماإن تتحول وجهة النظر ذاتها لتعبر عن تطور وعى الجماعة . وتتوجه إلى « جماهير الناس » ، كما يقترح أحد شباب المجموعة ، حتى يتاح للوعى المضمر فى الرسالة إمكانات للتحقق لم تكن واردة من قبل .

تبدأ الفقرة بجملة شرطية ، تلحق بها عبارات قصيرة ذات إيقاع واضح . ووقف صريح بما يلزم بقطع التلق عند آخر العبارة . ويفيد القطع المرتبط بالوقفة الإيقاعية اختصاص كل عبارة بقيمة بعينها ، هى الحرية ، وحق الملكية ، والأمان ، ولكن جواب الشرط ، وهو القوة والسيادة المتمثلة فى الذود عن الوطن حتى الموت ، يمتنع لامتناع حصول القيم السابق ذكرها ، التى يرتبط تحققها بإرادة الحاكم واقتناعه . ومن هنا تنتق عظمة الأمة ، وهى الغاية النهائية ، كما تنتق أشكال أخرى من الانتماء الاجتماعى على مستوى الفرد والأسرة والدين . وبديهى أن يرتبط الفعل فى القراءة الثانية بإرادة الجماعة وسعيها لتحقيق هذه القيم .

إن الحل الذى يطرحه النص المسرحى يتمثل فى قدرة الذات الجماعية على الاستفادة من التجربة التاريخية ، دون الوقوع فى أسر الماضى أو الانفصال التام عنه . وإذا كان البطل التاريخى قد انتهى محبطا نتيجة كونه مردودا إلى زمن منقض ، ونتيجة كونه خاضعا لعلاقاته الثابتة برغم تقدم وعيه ، فإن المجموعة المعاصرة تملك ، فى حدود تكوينها الدرامى ، وفى إطار البناء الفنى للمسرحية بشكل عام ، أن تدخل الزمن فى الماضى وتخرج منه إلى زمن مفتوح وممتد وقابل للتجريب ، من أجل تحقيق أقصى درجات الوعى الممكن ، والفعل الممكن .

* * *

إن تحليل مسرحية «باب الفتوح» يكشف عن العناصر الأساسية المكونة لرؤية العالم عند محمود دياب ، التى تشكل نسقا ثابتا لعلاقة ثلاثية بين التاريخ ـ الواقع ـ المستقبل . وتتغير العلاقة بين عناصر تلك الرؤية خلال مراحل إنتاجه المختلفة وتنوع أشكال إبداعه الأدبى بين المسرحية والرواية والقصة القصيرة ، وإن احتفظت بعناصرها الأساسية .

هناك دائما قوة معنوية هائلة ، غائبة بوجودها المادى حاضرة بشكل صريح أو مضمر ، ومؤثرة بحكم أنها واقع أولى أصلى لاينعكس ، بمعنى أنها تاريخ يسير فى اتجاه واحد ، ما يحدث بعده ناتج عنه . إن أقدميته تصنع شرعيته ، التى يولد تحطيمها زلزلة رهيبة قد تؤدى إلى الدمار أو الضياع . ومن هنا تستمد تلك القوة تأثيرها غير المحدود على مجريات الأحداث ومصائر الشخصيات ، وتتجلى فى أشكال عدة ، قد تحمل ظلالا ميتافيزيقية ، أو تظهر فى شكل سلطة دنيوية أو رابطة أبوية .

لقد تغيرت علاقة دياب بالتاريخ (الله ـ الحاكم ـ الأب) ، وتراوح موقفه منه بما يعكس حركة الشريحة الاجتماعية التى يمثلها ، والتى تغيرت رؤيتها للعالم نتيجة تغير وضعها الاجتماعى .

لقد صاحب قيام الثورة تفتح آفاق النمو الاقتصادى والاجتماعى للجناح المدنى من الطبقة البرجوازية الصغيرة والمتوسطة ، ولكن الأزمات الاقتصادية التى نشأت عن الحروب المتوالية وغياب الممارسة السياسية الحرة ، أدت هذه الظروف مجتمعة إلى ظهور تناقضات فى المجتمع المصرى،وتراجع شرائح من هذه الطبقة ، وفقدانها لموقعها المتقدم الذى كانت تتمتع به فى مطلع الثورة ، [8] الأمر الذى انعكس على رؤية الكتاب فى الأعمال الإبداعية لهذه الفترة .

ولعل الإهداء الذى صدر به محمود دياب مجموعته القصصية الأولى ، يلقى الضوء على موقف الكاتب فى هذه المرحلة :

«إلى من أعلن ثورته على الحياة الخاملة الحافلة بالمتناقضات ونادى بحياة جديدة ، هى حق للجميع ، أرفع فيها رأسى» [9] .

أما فى «أحزان مدينة» [10] ، وهى رواية سيرة ذاتية ، ترجع إلى فترة مبكرة من حياة الكاتب ،فيقدم فيها صورة عالم قديم متناسق ومتماسك ، يبدأ فى الاهتزاز والتهاوى نتيجة لاقتحام عنصر غريب ودخيل عليه . لقد أدت الحرب العالمية الثانية ، واحتلال الإنجليز لمدن قناة السويس ، إلى تغير اجتماعى واقتصادى فى علاقات عالم تلك المدن التى ينتمى الكاتب إلى إحداها ، وأصبح العالم ينقسم لديه إلى قسمين :

الأهالى : فئة أصلية متماسكة ومتآلفة ، يشكل تلاحمها النظام والانتماء .
الأجانب: فئة دخيلة متنافرة ، يؤسس وجودها الفوضى والاغتراب .

إن انهيار عالم الكاتب يتم فى هذه الرواية نتيجة تدخل قوى خارجية ، يستحيل وقف تقدمها الحثيث الدائب ، وتأثيرها فى تفسخ علاقات العالم القديم . وهذا هو ما يؤدى فى النهاية إلى انفصال أليم عن ماض تهدم ، تمثلت فيه كلية الحياة وثبات اليقين ، والولوج إلى عالم الواقع الذى تنبهم فيه سبل التعرف على الحقيقة .

وقد يحدث تصدع آخر فى الواقع نتيجة فعل إرادى يتمثل فى الانفصال عن الجذور الطبقية فى مسرحية «البيت القديم» [11] ، ينتهى بالبطل ، ابن ساعى البريد الذى يسعى إلى الزواج من ابنة الباشا السابق ، إلى اكتشاف إصابة العروس بالعته ، فيقر بأن الفرار من الماضى فرار من الحقيقة وتزييف لها .

كذلك فإن للماضى ـ الأب ـ سطوة لاتغالب ، إذ إن غيابه فى «الزوبعة» [12] يسلب الابن حقوقه كافة ، ويصبح مصيره معلقا بظهور براءة والده من جريمة لم يرتكبها ، ولاسبيل إلى إثبات براءته بسبب تواطوء أهل القرية ـ القتلة منهم ، والانتهازيين والسلبيين على السواء ـ وإجماعهم على التستر على الجريمة ، وإهدار حقوق أسرة «أبو شامة» ، الذى تزلزل إشاعة عودته الوشيكة ، واقتراب ساعة القصاص ، استكانة الضمائر الآثمة والمتواطئة ، فيتسابقون إلى رد الحقوق إلى أصحابها .

وعندما يصل الابن إلى يقين بشأن الماضى ، ويتمكن من التخلص من الإحساس بوزر الانتساب إلى ماض آثم ، عندئذ يقدر على تحديد علاقته بواقع القرية ، والانطلاق إلى بناء حياته وحياة أسرته على أساس كريم .

وتظهر سطوة الماضى ، بنفس المفهوم ، مرة ثانية فى مسرحية «أرض لا تنبت الزهور» [13] . إن روح الأب المقتول غيلة تهيمن على قصر ابنته الزباء ، وتدفعها إلى الانتقام لدمه المهدر ، ولكن الوفاء بذلك العهد ـ الذى يتم فيما يشبه الطقس الشعائرى دلالة على قوة ارتباط بالماضى تبلغ مرتبة القدسية ـ يعنى ، فى الوقت ذاته ، الولوج إلى عالم المأساة ، حيث تنمو بذور الحقد ملقية بظلالها السوداء على حياة الزباء فتجتث حياتها بنفسها ، محققة المقولة الشهيرة «بيدى لا بيد عمرو» .

إن التوظيف المسرحى للأسطورة التاريخية يفيد فى هذا السياق تجريم الكاتب لتأثير الماضى غير المحدود .

وإذا كان تحديد العلاقة بالماضى يقتضى هذا العناء كله فإن التعامل مع الواقع يمثل حركة بالغة التعقيد والتشابك ، تكتنفها محاذير ومزالق لا نهاية لها ، تتمثل أحيانا فى تضافر قوى تنساق بدوافع المصلحة الآنية إلى إخفاء الحقيقة وإلى ظلم يهدد حياة الفرد ووجوده ، كما فى «الزوبعة».وإذا كان «صالح» فى المسرحية الأخيرة ، قد استرد حقوقه وتصالح مع عالمه نتيجة تطور لموقف خارج عن إرادته ، فإن التصدى لظلم آخر يتوعد أسرة مات عائلها فيدعى شقيقه الحق فى ملكية أرضها معتمدا على وثيقة مزيفة ، لايتم هذا التصدى فى مسرحية «رسول من قرية تميرة» [14] إلا بثمن فادح ، إذ يزلزل مقتل الابن الأكبر للإسرة ، فى حرب ١٩٦٧ ، أهل القرية جميعا ، ويدفعهم إلى الوقوف فى وجه مغتصب الأرض . إن خط تصاعد حمى المعركة على مستوى الوطن يتوازى مع خط التصدى على الأرض فى القرية ، فى حين يحدد مقتل «فكرى أبو إسماعيل» فى الحرب تحول المعركة إلى القرية ، وضرورة مواجهة العناصر الانتهازية فى داخل القرية ذاتها .

ولاتقتصر مواجهة الواقع على التصدى لفئات انتهازية تحيط بالسلطان فى «باب الفتوح» ، أو متواطئة فى «الزوبعة»،أو معتدية فى «رسول من قرية تميرة» ، بل يتطلب ـ فى المقام الأول ـ مواجهة الذات والقضاء على سلبيتها . إن السلبية جريمة يرتكبها الفرد فى حق نفسه وحق المجتمع على السواء ، ويقتضى التكفير عنها مواجهة صريحة للذات بحثا عن الحقيقة فى داخلها ، تلك الحقيقة التى يسعى إلى امتلاكها أهل القرية فى «ليالى الحصاد» [15] . إنها «صبيورة» ، الحقيقة المراوغة الخلب ، تتأبى على الامتلاك وتبرز ألف قناع تخفى وراءها وجهها الحقيقى . إنها تظهر فى كل مكان ولامكان،لأنها ليست خارجنا بقدر ماهى فى داخل نفوسنا .

إن السلبية وعدم القدرة على مواجهة الذات تتجسد مسرحيا فى «الرجال لهم رؤوس» [16] على هيئة جثة بدون رأس ، يتسلمها «الرجل» فى طرد من مجهول . إن التهرب من مسئولية مواجهة الواقع ومواجهة الذات يهدد مصير الرجل ، ويطارده كجثة مجهولة الهوية ، تختفى تلقائيا بتحول الرجل إلى المواجهة أو «الطريق

الصعب ، كما يقول .

وبرغم تعقد علاقات الواقع ، وانبهام الطرق ، تلوح أحيانا بارقة أمل في تحقيق مستقبل أفضل ، ينتظره الجميع في «اضبطوا الساعات»[17] ، دون أن يأتي في الواقع ، وإن تمثل في ميلاد جديد مرتقب ، تحمله ابنة رجل طيب آخر في أحشائها . إنه الحلم أو بشارة المستقبل التي تتوجه بها المجموعة المعاصرة في «باب الفتوح» إلى جمهور المسرح ، إنه أمل مشروع في تحقيق الحرية والمشاركة والعدل .

• هوامش

(١) تعرف اللغة الألمانية التفرقة بين مصطلحين هما Historisch و Geschichtlich تتجاوب استخدامها ، إلى حدما ، مع التفرقة التي تتضمنها الكلمة الفرنسية histoire فيقال Schule Historische للدلالة على الاستخدام الأول ، في حين يقال Geschichts Philosophie كناية على الثاني .

(٢) لمزيد من التفاصيل عن مراحل تطور وعي الكاتب المسرحي الحديث في علاقته بالتراث راجع :
الدكتور عز الدين إسماعيل ، توظيف التراث في المسرح ، «فصول» المجلد الأول ، العدد الأول ، أكتوبر ١٩٨٠ ، ص ١٧٣ .

(٣) محمود دياب ، «باب الفتوح» ، منشورات وزارة الإعلام ـ الجمهورية العراقية ، ١٩٧٤ .

(٤) Goldmann, Lucien, The Hidden God, Routledge and Kegan Pout, London 1964, P. 348.

(٥) يطلق مصطلح «المثقف العضوي» على مبدع الثقافة الذي يصوغ إيديولوجية طبقة أساسية حاكمة أو صاعدة نحو الحكم في كتلة تاريخية معينة ، في حين يرتبط «المثقف التقليدي» بطبقة زائلة أو في طريقها إلى الزوال . ولكن كثيرا ما يحتفظ المثقف التقليدي بدور مؤثر ، نتيجة انتمائه إلى تنظيمات أو مؤسسات قوية ، فيبدو بمظهر ممثل الاستمرارية التاريخية أو المحافظ على التقاليد الدينية أو الاجتماعية . لمزيد من التفاصيل راجع :
الدكتور الطاهر لبيب ، سوسيولوجيا الثقافة ، معهد البحوث والدراسات العربية ، ١٩٧٨ ، ص ٥٨ ـ ٦١ .
و Joll, James, Gramsei; Fontana Modern Masters 1977, pp. 88 - 104.

(٦) أدونيس ، الثابت والمتحول ـ بحث في الاتباع والإبداع عند العرب جـ ٣ ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧٨ ، ص ١٢٣ ـ ١٣٧ .

(٧) Barthes. Roland, Sur Racine, Paris 1960.
الإشارة هنا لعرض كتاب «عن راسين» ، صدر به أدونيس ترجمته لمسرحية «فيدرا» التي نشرت في سلسلة «من المسرح العالمي» العدد ١١٨ ، الكويت ، يوليو ١٩٧٩ .

(٨) جمال مجدي حسنين : البناء الطبقي في مصر ١٩٥٢ ـ ١٩٧٠ ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، ١٩٨١ ص ٥٤ ـ ٦٠ .

(٩) محمود دياب : خطاب من قبلي ـ الدار القومية للطباعة والنشر ، ١٩٦٢ .

(١٠) ــــ أحزان مدينة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧١ .

(١١) ــــ البيت القديم ، الدار القومية ، ١٩٦٥ .

(١٢) ــــ الزوبعة ، دار الكاتب العربي ، ١٩٦٧ .

(١٣) ــــ أرض لا تنبت الزهور ، مجلة المسرح ، العدد الثالث ، نوفمبر ١٩٧٩ .

(١٤) ــــ رسول من قرية تميرة ، روايات الثقافة الجديدة ، يوليو ١٩٧٥ .

(١٥) ــــ ليالي الحصاد ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٠ .

(١٦) ــــ المسرحية الثانية من «رجل طيب في ثلاث حكايات» ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٤ .

(١٧) نفسه ، المسرحية الثالثة .

الفارس والأسيرة
والهموم المعاصرة

□ أحمد سمير بيبرس

تبدأ مسرحية (الفارس والأسيرة) لكاتبها (الدكتور فوزى فهمى احمد) بالحديث عن الحرب الناشبة بين المدن اليونانية من ناحية وطروادة من ناحية أخرى . وماجرته هذه الحرب من نوازل ومصائب .

نتيجة لهذه الحرب وقعت (أندروماك) زوج (هكتور) البطل الطروادى فى أسر (بيروس بن اخيل) بطل اليونان الذى صرع (هكتور).

عاشت (أندروماك) ومعها طفلها فى كنف (بيروس) الذى نفر من الحرب . وأراد لمدينته أن تعيش فى أمن وسلام . وأن تشيع فيها الطمأنينة والعدل

بيد أن تجار الحروب لم يمهلوه . إنهم يريدون خلعه ، وأن يقلبوا عليه العامة بإشاعة الخوف فى القلوب وإثارتها .

تزوج (بيروس) بعد عودته من الحرب منتصرا من (هرميون) التى كانت مخطوبة لـ (أورست) مكافأة له على ما بذله فى الحرب من شجاعة وبأس . ومن هنا فإن رجالات المدن اليونانية عندما أرادت أن تتسلم الطفل الأسير ابن هكتور لقتله ، أرسلت (أورست) فى هذه المهمة . لما يعلمونه عن غرام (أورست) بـ (هرميون) .

ذهب (أورست) لطلب الطفل فى الظاهر . مع رغبته الخفية فى استعادة (هرميون) من جديد . وهناك وجد فى مدينة (بيروس) ما أسعده . القواد منقسمون . ومنهم من يتآمر عليه لخلعه .

قابل (أورست) (بيروس) وطالبه بتسليم الطفل . ولكنه طلب منه مهلة يتشاور فيها مع قادته . وأخبره بعد ذلك برفضه أن يسلمه الطفل .

عند ذلك فجّر (أورست) قنبلته فى حضرة (هرميون) . منهيا (بيروس) بوقوعه فى حب (أندروماك) الطروادية . على نحو أجج فى قلب (هرميون) نيران الغيرة . والرغبة فى الانتقام . ومحاولتها قتل الطفل .

خطف المتآمرون الطفل وسلموه إلى (هرميون) كى تقتله . على أن هذا الطفل الذى ظنت (هرميون) أنه ابن (اندروماك) لم يكن فى الحقيقة إلا ابنها . وابن (بيروس) . وهو الذى سبق أن أرسلته إلى والده فى الميدان . وفى الميدان قتلت الفتاة التى حملته دون أن تكشف عن سرّ الطفل . ولما كان (بيروس) قد قتل طفل (أندروماك) الحقيقىّ فإنه أعطاها هذا الطفل الرضيع على أنه طفلها ، بعد أن اهتز قلبه اهتزازا عنيفا لما أصابها من حزن .

وكشف (بيروس) عن سرّ الطفل الذى تريد أن تقتله . ولكن الأوان كان قد فات ، فـ (هرميون) قررت أن تخسر الزوج والابن معا . وأن تهرب مع (أورست) . لعلها بهذا تجبر (بيروس) على إعداد جيش يستعيدها به . مكررة بذلك مأساة الحرب الطروادية التى اشتعلت بسبب امرأة فاجرة هربت من زوجها .

إلا أن (بيروس) الحريص على مصلحة شعبه وأمن مدينته . أبى أن يدخل مثل هذه الحرب . معلنا أنه لا يمكن أن يحيا الإنسان عمره ملفوفا فى كفنه .

— ٢ —

ومسرحية (الفارس والأسيرة) تنويع على أسطورة (أندروماك) القديمة . كما يذكر مؤلفها . وابتداء فإن هذا التنويع قد أدخل على الأسطورة القديمة عناصر جديدة تتناسب مع هموم العصر . على أن هذا التنويع أصبح مطلبا أثيرا عند كتابنا المعاصرين . «فنحن أميل إلى ألا يلتزم المؤلف المعاصر إطار الأسطورة القديمة بكل دقائقه ، لأن ممارسته لشىء من حرية التحوير فى هذا الإطار هو المنفذ الوحيد لنشاطه الإبداعى» .(١)

لقد تناول (يوريبيديس) شاعر المآسى اليونانى القديم هذه الأسطورة فى مسرحيته (أندروماخا) . ومن قبله ألف (فيلوقليس) قصة تناول فيها أسطورة هرميونا . كما أن (سوفوكليس) كتب قصة أسماها (هرميونا) .(٢)

على أنه لم يصل إلينا كاملا إلا مسرحية (يوريبيديس) . ولقد قام بنقلها إلى العربية الدكتور محمد سليم سالم .

وموضوع قصة (يوريبيديس) الملتزمة بالإطار الأسطورى يدور حول وقوع (أندروماخا) أرملة (هكتور) أعظم أبطال طروادة فى أسر (نيوبتوليموس بن أخيل) . فتسراها وولد له منها ابن . بيد أنه تزوج بعد ذلك من (هرميونا) ابنة (مينلاوس) من هيلانة . تلك المرأة التى ثارت من أجلها حرب طروادة .

لم يكن هذا الزواج سعيدا . كانت (هرميونا) عاقرا . فأثار هذا غيرتها وحقدها على (أندروماخا) . ودبرت مكيدة لقتل طفلها أثناء غياب زوجها . واستعانت بوالدها لتحقيق غرضها ولم ينقذ (أندروماخا) وصغيرها من القتل إلا حضور (بيلوس) والد زوجها .

تخلى عن (هرميونا) والدها بعد تدخل والد زوجها . مما جعلها تحاول قتل نفسها مخافة انتقام زوجها .

وفجأة ظهر (أورست) ابن عمها وخطيبها فيما مضى . وطلبت منه أن يخلصها من ورطتها . وأن يأخذها إلى أى بلد يشاء .

طمأنها (أورست) إلى أنه قد دبّر الأمر . وأن زوجها سيكون مصيره القتل بعد أن تمرد على الآلهة . وفعلا يأتى نعيه .

تظهر الإلهة (ثيتيس) التي تزوج منها (بيلوس) جدّ القتيل . وتأمر بدفن الجثة في (دلفي) . وإرسال أندروماخا إلى (مولوسيا) وتزويجها بـ (هيلينوس) . وتبشر (بيلوس) بأنه سيصبح إلها خالدا يعيش معها في كهوف (نيروس) في جوف البحر . وتعلن أن ابن (أندروماخا) سيصبح ملكا على (مولوسيا) . وسيخرج من صلبه ملوك آخرون يحكمون (مولوسيا) ويشيعون السلام والصفاء في ربوعها .[٣]

— ٣ —

وهكذا فإننا نرى أنه على الرغم من محافظة الكاتب على الشخصيات الرئيسية في المسرحية . فإنه غير في إطارها . وفي الهدف من كتابتها . وفي سير الحوادث والوقائع فيها .

نجد من شخوص (يوربيديس) أندروماخا وهرميونا وابن عمها أورستيس . كما نجد إشارات إلى أخيل وهكتور . ولقد أسند دور الشخصية المحورية فيها إلى (بيروس) في حين أن هذا الدور كان مسندا إلى نيوبتوليموس ابن أخيل بن بيلوس . كما أنه وسع من دور الجوقة واستخدم في مسرحيته جوقة طروادية وأخرى يونانية .

ولقد دارت خيوط الحوادث كثيرا في المسرحيتين حول طفل . أمّا الطفل في مسرحية يوربيديس فإنه ابن الشخصية المحورية فيها من أندروماخا . حيث إن زوجته هرميونا كانت عاقرا . وأمّا الطفل في مسرحية الدكتور فوزى فهمى فإنه ابن بيروس من هرميونا . وشتان بين الموقفين .

في الموقف الأول استغل يوربيديس عقم هرميونا في إثارة الغيرة والرغبة في الانتقام . ودفع الحوادث إلى الأمام . وفي الموقف الثاني استغل الدكتور فوزى فهمى موقف الطفل ذي السر الغامض في اتهام الزوج بعشقه أندروماك .

الغيرة ثابتة في الموقفين . إلا أن الدكتور فوزى وظف الغيرة المشتعلة بأن جعل منها عقدته الأساسية في المسرحية . على نحو خدم به الهدف من كتابة مسرحيته . وهو التأكيد على نبذ الحرب . وإقامة العدل . وطمس الخوف في القلوب .

ثم إننا نجد في المسرحية خطا آخر موازيا لخط عقدتها الأساسي طرفاه معقودان بين فتى وفتاة مثلا الجانب المتفائل في المسرحية . وألقيا بالضوء والتنوير على الحوادث الجارية . وفي النهاية أنتجت هذه العلاقة تجاوزا للأحزان . فزواجا مشروعا . فطفلا وليدا . أعلنا عن رغبتهما في ألا يعرف الجوع أو العرى أو يخشى الغد .[٤]

ولقد استغل المؤلف في مسرحيته عنصرا لم يستخدمه (يوربيديس) . وهو طيف (هكتور) البطل الطروادي الذي كان يظهر لزوجته . كان الطيف من صنع خيالها : أندروماك هلينوس :

أنا في سريري أترقبه . وفجأة أحس به يطلع مني . يتخطى جسدي . وأكاد أسمع رعبي وألمي وكأنه يولد مني . ينمو . يكبر . يموت كل ما عرفته عن المحال حين أراه رجلا مكتملا . يقبل عيني . ويغسل بالفرح حزني .[٥]

أحسن المؤلف صنعا عندما استخدم هذا الطيف الذي يظهر لأندروماك كعنصر فعّال دافع لعناصر الصراع في المسرحية . استغله المتآمرون : دايموس وابنيو ومارس . في إشاعة الفوضى بين الناس . وفي قتلهم وإرهابهم . أشاعوا أن (هكتور) يخرج من قبره محتجا على اغتصاب بيروس لزوجته . كي يزلزلوا عليه الناس .

ثم إن هذا الطيف الذي ترسخ وجوده في قلب أندروماك أصبح شخصية حقيقية زارتها ليلا . وخاطبتها بما يريده المتآمرون .

من هنا فإن هذا العنصر الجديد الذي أدخله في المسرحية كان ضروريا ومحركا للأحداث .

ولئن أتاح بناء المسرح اليوناني بصورته البدائية البسيطة التي انقسم فيها إلى ثلاثة أقسام :

- الأودوتوريوم ويجلس فيه النظارة
- الأوركسترا وهو مكان الكورس
- المذبح ويقدم عليه التمثيل

فرصة أن يسترخي المشاهد وأن يتأمل . فإن الصورة التي اختارها الدكتور فوزى لمسرحه جعلت من مسرحيته نسيجا واحدا متلاحما . يشد المتفرج إلى أقصى مدى . هو مسرح «المستوى المتجانس لخشبة المسرح تحطمه بعض الارتفاعات والتعرجات . ليس هناك من تحديد سوى أن تبدو بالمنظر بعض الأعمدة اليونانية . وتستغل خشبة المسرح وفق تقسيماتها كأماكن تجرى فيها الأحداث» .[٦]

لقد أتاح تقديم المشاهد والوقائع على هذا النحو للمؤلف أن يقدم مشاهده في حرية تامة لا تنتظر معها تغيير مناظر . أو إعادة ترتيب . أو ترقب خروج ودخول إلا في القليل النادر . كل ما هنالك هذه البقع الضوئية التي تتركز على شخصيات المتحاورين . يتنقل المشاهد بعينه من بقعة إلى أخرى ليرى حوارا . أو ينصت إلى (منلوج) تكشف به الشخصية عن أسرارها . وعن مستقبل فعلها وتصميمها .

أكثر من خمسين بقعة ضوء في المسرحية تعني أكثر من عقد خمسين مشهدا حواريا . دونما توقف . أتاحت هذه البقع للمؤلف أن يمزج في مسرحيته بين أسلوب الكتابة للمسرح وأسلوب الكتابة للسينما . المسرحية أشبه بسيناريو فيلم . المشاهد فيه متداخلة . والانتقال بين مشهد ومشهد . أو بين بقعة وبقعة يتم وفق أساليب كتابة السيناريو .

فالفتى -مثلا- يتحدث عن الأمن وعن العدل . وعن الصفات الإنسانية النابعة من قلوب عامة الناس . لتتحول بنا بقعة الضوء إلى (بيروس) الحاكم . ليحدثنا في منلوج طويل عن هذه الصفات وعن إيمانه الشديد بها :

«سريري غابات حراب لكي أصفع وجه اليأس . أتجاوز عذاباتي مؤمنا أنه كي تورق سنابل هذي الأرض لتسد دروب الحزن لابد للوطن أن يشيع فيه الأمن . أن يمتد إلى أطرافه الظل ليحمي اليتامى والأرامل من هجير الفقر . أن نردم هاوية البؤس ليلد الخصب طوفان حب يغمر الكون ويطفئ نار الحقد» .[٧]

وهكتور يذكر أندروماك بأن للموتى والأحباب الراحلين طقوسا تسكب لهم فيها القرابين . لينتقل المشهد بعد ذلك إلى مشهد قتلى الحرب اليونانيين وقت الاحتفال بتقديم القرابين .[٨]

وعندما يتحدث الفتى مع زوجته عن التآمر ويذكرها بأن المدينة لها دائما مع المكابرين حكايات . وهذه ليست آخر حكاية تعلو الإضاءة على المتآمرين دايموس . وابنيو . ومارس .[٩]

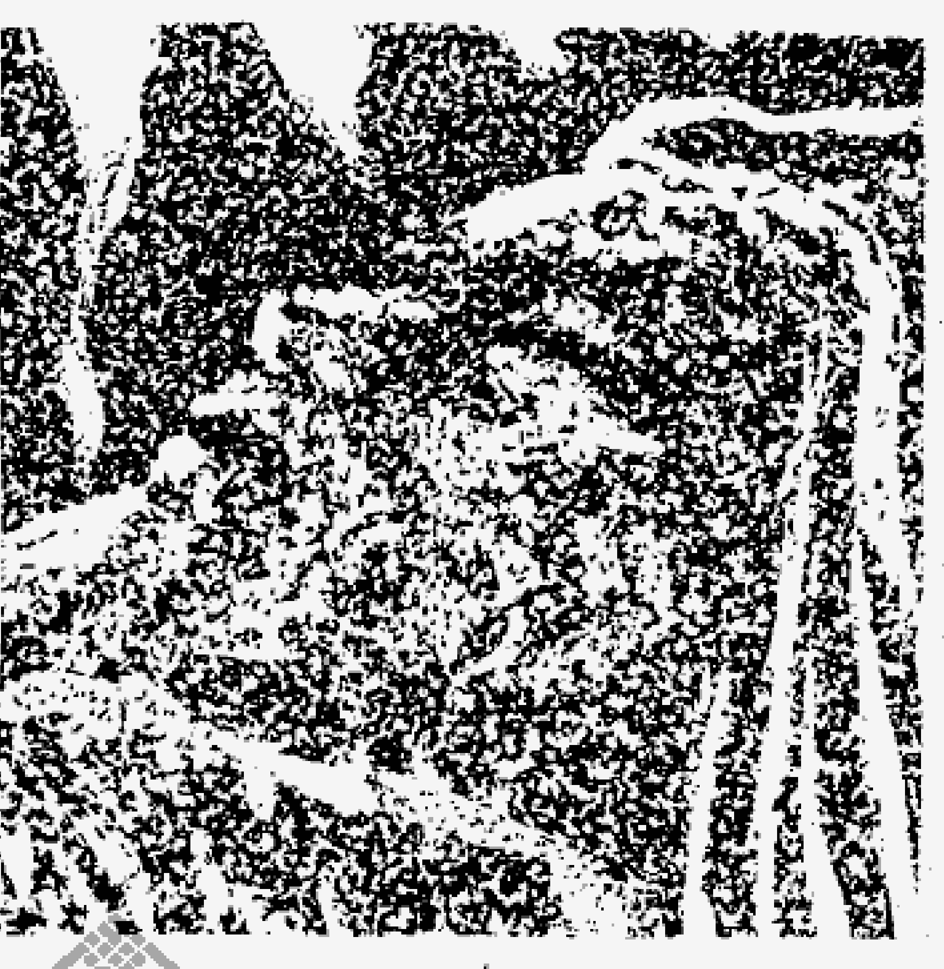
ولقد كانت بقع الضوء هي الوسيلة الأساسية للتعرف على الشخصيات وعرضها . وهذا أدى بهذه الشخصيات إلى أن تتحدث طويلا . ويطول حديثها لتكشف لنا عن نفسها . وعن أفكارها . مما قد يجلب الملل إلى المشاهد .

لقد أملى هذا التحوير على المؤلف رغبته في أن يعيش هموم عصره . رغبته في أن تقول المسرحية شيئا ملتصقا بالجماهير العريضة في مجتمعه والكاتب الفنان هو من لا يستطيع فكاكا من الغوص وراء مشكلات مجتمعه وعرضها بصورة فنية ترى ماهو موقف مؤلفنا من هذه المشكلات في مسرحيته ؟

— ٤ —

عاش المؤلف مشكلات المجتمع المصري المزمنة مع الحرب والسلام. من هنا كانت هذه المسرحية التي واجهتنا في سطورها الأولى بالحديث عن الحرب اليونانية الطروادية . وماجرته هذه الحرب على المجتمع من نوازل ومصائب

وإذا كانت هذه الحرب قد انتهت فأولى آثارها عدم عودة حبيب إلى حبيبته وفقد أم لوحيدها . أو رجل عجوز لابنه . أو زوجة لزوجها إنها الحرب المدمرة



ومن هنا طرح هذا السؤال نفسه ! أليس هناك من وسيلة غير السيف لحل المشكلات ؟ خاصة إذا كانت هذه الحرب لا لشيء إلا لاستعراض العضلات . ليعيش الحكام في لحظة زهو .[10]

والمؤلف لا يفتأ في مواضع كثيرة يقدم الصورة تلو الصورة التي تصور بشاعة الحرب . فالرجل العجوز ـ مثلا ـ يبكي ولده المقتول قائلا : « يلهفي ياولدى نبأ جراحك .. وكيف أن الصديد أكل قدميك فهويت عليها بسيفك كي تتخلص منها .. ورأيت بعينيك ياولدى الكلاب تأكل قدمك .. تأكل لحمك وأنت حيّ تركض . والموت خلفك نزيف .. لايتوقف .. » .[11]

وهو في الكشف عن شرور الحرب يعرض لنا النموذج تلو النموذج : الفتى والفتاة . الرجل العجوز . الزوجة والطفل . الأم . كلها لوحات إنسانية تطفح بالتنفير من الحرب والسخط عليها . وهو سخط جعلنا في النهاية نتعاطف مع الشخصية المحورية الصلبة التي رفضت الحرب . والتي داست على عواطفها من أجل مصلحة الجماهير . فيدوس يقول : « أنا لا أقف أمام المرايا أفتش عن أوجه الشبه بيني وبين من سبقني حتى لو كان أبي .. أنا لا تحكمني وحدة صور المرايا .. تلك الصورة المغسولة الوجه بالدماء .. بالضحايا من أجل لا شيء سوى هامة بشر يعلوها خوذة محارب ! انتصر جنوده في معارك لاستعادة زوج فاجرة .. والخراب غاص في خلايا البلاد حتى تداعت .. كلا أيها السادة أنا من أجل امرأة لا أضيع بلادى » .[12]

ولم ينس الكاتب أن يجعل من هذه الشخصية مصممة على خوض الحرب إذا كانت الأسباب جوهرية . كاستيلاء عدوّ على أرض المدينة .

وإذا كانت مشكلة الحرب والسلام هي المشكلة الأساسية التي أرقت المؤلف في عمله الإبداعي . فإن هناك الكثير من الهموم المعاصرة التي حطها فيها . في مقدمة هذه الهموم التأكيد على الحاجة الماسة إلى إقامة المجتمع الديمقراطي ، فحكم الفرد مهلك . حكم الفرد يحتكر لنفسه وحده العقل . وبيروس يخاطب قواده : « حرية الحاكم وحده قد تؤدى إلى الدمار .. إلى الموت .. لكن حرية الناس تقتل الخوف .. تسوق إلى العدل .. وثمة أمور تمس الناس هم فيها وحدهم أصحاب الرأى » .[13]

وبيروس الحريص على مصلحة شعبه الذى « يتوق إلى محراث بيد الفلاح ، وشاة تحلب . وأم تعجن للأطفال خبزا »[14] يقول أيضا : « كي نقهر من المدينة البؤس ليس بأن نصك النقود بالكوم ، وليس بالسرقة ولا بالقتل ، بل أن نوسع منابع الثروة في مدينتنا لنحقق اقتصاد عدل » .[15]

هذه هي بعض الهموم المعاصرة ، التي سار بها المؤلف في خط مترابط بمسرحيته إلى الحد الذى أقنعنا بالحرص عليها ، وفتح عيوننا على مصلحة وطننا .

ـ ٥ ـ

هذه مسرحية ذات إطار أسطوري . والمسرحيات الأسطورية أو التاريخية تتيح للمؤلف حرية الحركة في أن يستخدم كل طاقات اللغة من موسيقية إلى إيحائية إلى دالة . بل إنها تتيح له أن يعبر التعبير الشعرى متى أراد ، وأن يستخدم الشعر على لسان شخصياته . وهذا هو ما حاوله المؤلف في كثير من أجزائها . قدم لنا الصورة تلو الصورة التي تؤكد على مراميه ومقاصده . الصورة التي تنفر أو الصورة التي تحبب . ولكم وقفت معجبا بكثير من تعبيراته التي بثها في مسرحيته ، ويطول بنا المقام لو قدمت إحصاء بهذه اللغة الشاعرة ، إلا أنني سوف أكتفي هنا بضرب بعض الأمثلة :

- « وحتى فرح الأرض بالسنابل يغدو رعبا عندما يشق فيها كل يوم ألف قبر » .[16]
- « لا عزاء لى عنه حتى لو تحول العالم كله مناحات عليه . أو صارت كل الحقول سنابل دمع » .[17]
- « أقود أمامى كل الشوق إليك »[18]
- « يغرس في رحم الأرض جذور الرفض »
- « يحرثون الأرض كي يقتلعوا الجوع »
- « لا تحاول أن تسجن نفسك في كهف ، وتظن أنك حبست الشمس »

وبقدر حماسى للغة المؤلف في كثير من مشاهد المسرحية ، بقدر سخطى على كثير من الأخطاء اللغوية ، والنحوية ، والإملائية ، والأسلوبية المنتشرة في كثير جدا من سطور المسرحية . على أن هذا السخط قد يقلل منه أن المؤلف غير مسئول عن بعضها ، وإنما تقع المسئولية على عاتق الطابع .

ويطول بنا المقام ـ أيضا ـ لو قدمنا إحصاء بهذه الأخطاء .

وبعد فهذه مسرحية جادة ، أثرت المكتبة المسرحية بعمل مسرحي رائع .

• هوامش

(١) د . عز الدين إسماعيل : قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر . ص ١٠٨ الألف كتاب . ٤١٢ . دار الفكر العربي بالقاهرة .
(٢) د . محمد سليم سالم : البدائع ، جـ ١ . انظر ص ٣٩ ، مكتبة النهضة المصرية ١٩٤٥
(٣) نفسه : انظر ص ٣١ وما بعدها .
(٤) المسرحية ، انظر ص ١٧٤ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٧٩ .
(٥) نفسه . ص ٢٤
(٦) نفسه : ص ١١
(٧) نفسه . ص ٢٩ .
(٨) نفسه ، انظر ص ١١٦
(٩) نفسه ، انظر ص ١٢٦ .
(١٠) نفسه ، انظر ص ١٧٣ .
(١١) نفسه . ص ١٢٠ .
(١٢) نفسه ، ص ١٥٩ .
(١٣) نفسه . ص ١٧٣ .
(١٤) نفسه . ص ٤٣ .
(١٥) نفسه . ص ٣٦ .
(١٦) نفسه : ص ١٧٣ .
(١٧) نفسه . ص ٢٣ .
(١٨) نفسه : ص ١٨ .

سيميولوجيا المسرح والدراما

□ تأليف: كير إيلام

□ عرض: نبيلة إبراهيم

يختلف النص المسرحي ـ بادئ ذي بدء ـ عن كل من القصة والشعر في أن النص المسرحي مرتبط كل الارتباط بفكرة عرضه على خشبة المسرح . وهذا معناه أن النص المسرحي قابل لأن يعالج في أكثر من شكل وفقا لطريقة عرضه ، بل وفقا للزمن الذي يعرض فيه . ومع ذلك فقد ظل النقد المسرحي جزءاً من النقد الأدبي طوال حقبة طويلة من الزمن . فلما نشأ علم السيميولوجيا في العصر الحديث ، التفت بعض النقاد البارزين ، الذين أسهموا بصفة عامة في توجيه نقد النص الأدبي وجهة جديدة ـ التفتوا إلى أهمية الكشف عن خصائص النص المسرح ، أي ذلك النص الذي يخرج من نطاق قيد الكتابة ليقدم في شكل عرض مسرحي .

على أن السؤال الذي يطرح نفسه دائما أبدا هو : إلى أي حد يرتبط النصان ؛ النص المسرحي . وذلك إذا اعتبرنا العرض المسرحي كله نصا ، والنص الدرامي ؟ وماهو الجوهر الذي يلتقيان عنده ؟

لقد ادعى بعض نقاد الأدب تصريحا أو تضمينا أن الأولوية للنص المكتوب ، أما النص المسرحي فهو ، في كثير أو قليل ، ليس سوى تحقيق للنص المكتوب . فالنص المكتوب يتحكم في النص المسرحي ، لامن حيث إنه يحدد لغويا مايقوله الممثلون فحسب ، ولا من حيث إنه يحدد مسبقا بناء الحركة المسرحية ، ولكن من حيث إنه كذلك يعد هاديا إلى عناصر المسرح الأخرى ، من موسيقى وإضاءة .. الخ . ولهذه الأسباب كلها كان للنص المكتوب الأولوية على النص الممسرح .

على أن مؤلف هذا الكتاب يرى أنه من الحق له أن يدعى ، على قدم المساواة مع الرأي السابق ، أن الأداء المسرحي يقيد النص في كل ماينطق به . فالنص المكتوب لا يتحقق مكتملا إلا عندما يقدم على خشبة المسرح . ذلك أنه من أهم خصائص الحوار المسرحي أنه يشير إلى مجال غير موصوف ، على عكس ماتفعل القصة مثلا . وهذا هو ما يجعل النص الدرامي مشروطا دائما بطريقة عرضه . ويؤكد هذا أن كاتب الحوار المسرحي نفسه يجد نفسه مرتبطا بتصور ما لخشبة المسرح . ومن ثم فهو يقدم مبدئيا هذا التصور ، وبصفة خاصة حركة الممثل وشكله وقدرته على تجسيد الكلام في المكان المسرحي . ولهذا السبب وغيره ، لاينبغي النظر إلى النص الدرامي بوصفه وحدات كلامية تترجم إلى أداء مسرحي ، بل إنه ـ بالأحرى ـ نسخة لغوية تؤدي إلى تحقيق الكفاءة المسرحية التي تعد الدافع الأول وراء كتابة النص الحواري .

وإذا دل هذا النقاش على شيء فإنما يدل على أن العلاقة بين النص المكتوب والنص الممسرح علاقة متبادلة ومعقدة ومتبدلة ، يتولد عنها تداخل قوي بين النصين ، كما يدل على أن هذه العلاقة المتداخلة علاقة إشكالية وليست مجرد علاقة تلقائية أو سيميترية .

وهذا ما يجعل الحديث عن هذه العلاقة من خلال الكلام الفضفاض أمرا لايخدم النقد المسرحي . ومن هنا يصل الكاتب إلى طرح سؤال مهم في بداية كتابه ، محاولا الإجابة عنه في فصوله المتعددة ، وهو ما إذا كان من الممكن استخدام علم الإشارة (السيميولوجيا) في الربط بين عملية الاتصال المسرحي بعناصرها المختلفة ، والنص المكتوب في وحدة واحدة من التحليل والتفسير . وهو يطرح هذا السؤال لأنه يرى أن الحوار مازال ضعيفاً بين السيميولوجيين الذين يصرفون جل اهتمامهم إلى إبراز كفاءة الأداء المسرحي ، وذلك من خلال حل شفراته المتنوعة ، والنقاد الذين يعنون بتحليل النص المسرحي المكتوب في ضوء القواعد والأسس الدرامية . أما عندما يستخدم المنهج السيميولوجي في تحليل العملية المسرحية بوصفها وحدة واحدة ، تبدأ بكتابة النص وتنتهي بموقف المتفرج الذي ربما يكون قد قرأ النص المكتوب وفهمه من قبل ، وشاء مع ذلك أن يراه ممسرحا ، فإن المحلل عندئذ يضع في تقديره الأصول الدرامية ، وبناء الحركة المسرحية ، ووظيفة الكلام ، وبلاغة الحوار ، مرتبطة كل الارتباط بتحليل شفرات الأداء المسرحي المختلفة ، الأمر الذي قد يؤدي في النهاية إلى «بيوطيقا» المسرح التي يمكن أن تكون امتدادا لبيوطيقا الشعر المسرحي عند أرسطو .

وهنا يأخذ الكاتب في عرض أهم الأبحاث السيميولوجية التي تمت حديثا في مجال المسرح ، بهدف مناقشتها وتقييمها .

وقد كان عام ١٩٣١ عاما تاريخيا ، كما يقول الكاتب ، في الدراسات المسرحية ، فحتى هذا التاريخ لم تكن بيوطيقا المسرح والدراما قد أحرزت تقدما ملحوظا على الأسس الأرسطية ، إذ كانت الدراما ما تزال جزءا من النقد الأدبي ، في حين ظل المسرح والنظارة غريبين عن الدراسة العلمية المنظمة . وفي هذا العام ، عام ١٩٣١ ، نشر «أتاكار زيخ» بحثه عن «جماليات فن الدراما» ، كما نشر موكاروفسكي بحثه المسمى «محاولة لتحليل بنائي لظاهرة الممثل» . ويعد هذان البحثان ، كما يقول المؤلف ، النواة التي دارت حولها أغنى أبحاث عرفها العصر الحديث حول المسرح فيما بين ١٩٣٠ ـ ١٩٤٠ ، وذلك بفضل جهود «مدرسة براج» . وكانت مدرسة براج البنائية قد نمت بتأثير توأم يتمثل في المدرسة الشكلية الروسية ومدرسة «دي سوسير» اللغوية . وهي لم ترث من دي سوسير مشروعه في تحليل كل «... ائل الاتصال السلوكي للإنسان من خلال سيميوطيقا عامة فحسب ،

بل أهم من هذا أنها ورثت تحديد مفهوم الإشارة بوصفها وحدة ذات وجهين هما الدال الحسي والمفهوم العقلي أو المدلول . ومن هنا بدأت مدرسة براج تهتم بمشكلة وصف الإشارات المسرحية وإبراز دلالاتها . فالحركة المسرحية ، من وجهة نظر موكاروفسكي ، تمثل الدال ، أما المدلول فهو الأثر الجمالي الذي يستقر في الوعي الجماعي . وقد أسفر اهتمام موكاروفسكي بالحركة المسرحية عن إخضاع الوحدات الجزئية لوحدة نصية كلية ، كما أسفر عن اهتمامه الكبير بالمشاهد ، بوصفه صانع المعنى .

وأساس نظرية مدرسة براج بصفة عامة في سيميولوجية المسرح ، هو أن المسرح يحيل «الشيء» إلى «مغزى». فالمنضدة ، على سبيل المثال ، عندما توضع على خشبة المسرح ، لاتوضع من أجل وظيفتها النفعية التي نعرفها في حياتنا العادية ، بل لكي تكون شاهداً من شواهد العالم الدرامي . ومن ثم فإن المنضدة تعد في هذه الحالة رمزا استعاريا . وهذا مايدركه المتفرج بوعي تام ، فكل شيء على المسرح ، وكل حركة ، وكل صوت ـ كل ذلك يعرفه المتفرج بوصفه وحدة ذات مغزى ، تؤدي دورها في نص مسرحي متكامل .

وخلاصة القول إن جمهور المسرح يكون على وعي تام بأنه يعيش عالم المسرح ، وبأن هناك حقيقة مسرحية مستمرة في كل لحظة . فالكرسي على خشبة المسرح إنما هو كرسي مسرحي ، وكذلك الأضواء والموسيقى وحركات الممثل . ومعنى هذا أن كل إشارة في الأداء المسرحي يتحكم فيها الجدل بين المفهوم والماصدق ، أو بين الدال والمدلول . ومن الملامح الأساسية للأداء المسرحي أنه يستخدم إشارات حركية محدودة ليولد منها طاقة غير محدودة للعناصر الحضارية ، وهو مايمكن أن يسمى بالطاقة التوليدية للإشارة المسرحية . ثم وضع «فيلتورسكي» بعد ذلك الوظيفة السيميولوجية للحركة المسرحية بأنها علاقة مستمرة ومتبادلة بين الذات والموضوع . فعلى الرغم من أن الممثل هو المحرك الأول للنظم الإشارية ، فإن العلاقة بينه وبين العناصر المسرحية الأخرى لابد أن ينظر إليها على أساس التبادل والتكامل ، فقد تتقلص حركة الممثل إلى درجة الصفر ، في حين تتحرك العناصر الأخرى من حوله ، محققة لاستمرارية التداخل بين الذات والموضوع . وهذا مافعله المسرح الطليعي من إخضاع حركة الممثل إلى أدنى درجة . وفي هذه الحالة تصبح الفعالية الإشارية للأشياء في مقدمة الأداء المسرحي . وكلما كانت الإشارة غريبة عن المألوف ، كانت أكثر لفتا بمغزاها السيميولوجي للمتفرج ، إذ أنها تجعله أكثر وعيا بالحركة المسرحية المتبادلة وعملياتها . وهذا ماسماه «بريخت» بعنصر التغريب Verfremdungseffect في الحركة المسرحية .

على أن الدراسة السيميولوجية ظلت بعد تلك الفترة الخصبة من نشاط مدرسة براج (١٩٣٠ ـ ١٩٤٠) مهملة طيلة عقدين من الزمان . حتى جاء «بارت» فرأى أن المسرح يعد حقا مجالا خصبا وحقيقيا لتوصيل المعلومات ، وذلك بسبب كثافة لغته الإشارية . فالمسرح يقدم كل أنواع اللغة الإشارية : التقليدية والتشبيهية والرمزية والمعلومة والمضمنة . على أن «بارت» لم يستمر بعد ذلك في متابعة نظريته .

ثم كان الفضل الأكبر بعد ذلك للسيميولوجي البولندي «كاوزان» في الاستمرار بمبرات مدرسة براج البنائية . ففي بحث له حول «الإشارة في المسرح» . أكد أسس مدرسة براج في سيميولوجية العناصر المسرحية ، وأضاف إلى ذلك تمييزه بين الإشارة الطبيعية والإشارة المصنوعة . فالإشارة الطبيعية هي تلك التي تربط ربطا مباشرا بين السبب والمسبب ، مثل المرض وأعراضه ، أو الدخان والنار . أما الإشارة المصنوعة ، فهي تلك التي تتدخل فيها عملية الزحزحة المستمرة من الشيء إلى المغزى .

على أن [illegible] من هذا التمييز بين الإشارة الطبيعية والإشارة المصنوعة ، كان تمييز «بيرس» رائد النظرية السيميولوجية الحديثة ، بين الإشارة الأيقونية والإشارة المرجعية والإشارة الرمزية . ولما كان هذا التمييز يرتبط ارتباطا قويا بحسنا الإدراكي لكل أشكال الإشارات ، [illegible] هذا التحديد على نطاق واسع دون توجيه

أي نقد له ، على الرغم من أنه قد يبدو معضلا في كثير من الأحيان عند تطبيقه . ذلك أن هذه الإشارات كثيرا ماتتداخل بحيث يصعب التمييز بينها على هذا النحو المحدد . فإذا كانت الإشارة الرمزية ـ على سبيل المثال ـ تتحدد باللغة عند «بيرس» فإنه يمكن القول إن كل شيء على خشبة المسرح يعد رمزاً ، وليست اللغة وحدها . وعندما نتغاضى عن هذا التحديد بين الإشارات ، فإنه يتضح لنا أن كل إشارة على خشبة المسرح ، لغوية كانت أم غير لغوية ، إنما يقصد بها لفت نظر المتفرج وشد انتباهه إلى ما يجرى أمامه على خشبة المسرح ، بحيث يستخلص بنفسه ولنفسه من كل الوحدات المتفرقة مضمونا موحداً .

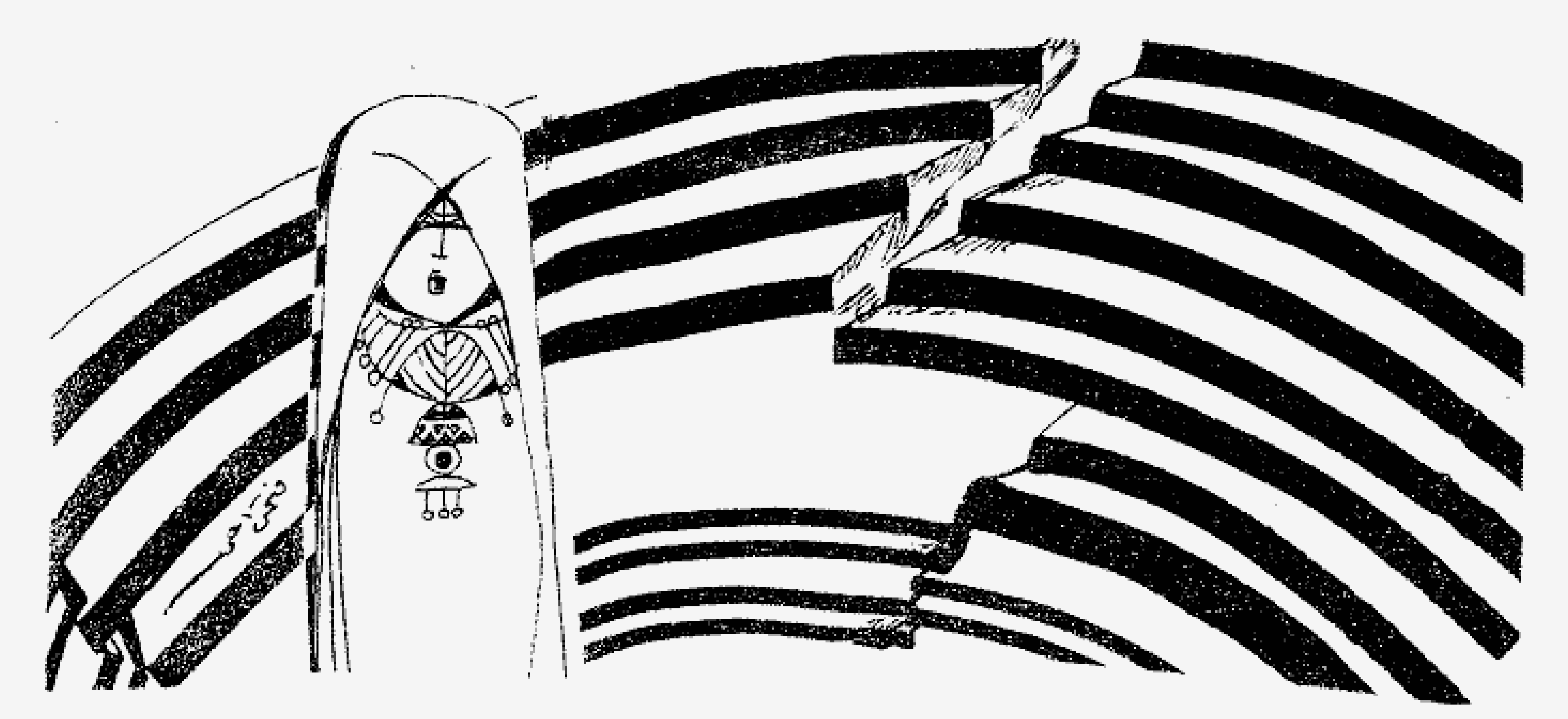
على أن الكلام إلى هذا الحد عن إشارات المسرح ، لم يجاوز البحث في الوحدات الإشارية في حد ذاتها . وإذا كانت رسالة المسرح لايمكن أن تختزل إلى وحدات منفصلة ، يمثل كل منها إشارة حركية لها معناها الخاص بها ، فإن تفتيت النص المسرحي إلى وحدات صغيرة من المعنى يؤدي إلى أن يصبح التحليل السيميولوجي للمسرح تحليلا أوليا . أما عندما نضع في الحسبان أن الأداء المسرحي يمثل وحدة يبحث المتفرج من خلال عناصرها المتفرقة عن قيمتها المحددة . وعندما نضع في الحسبان أن تولد المعنى على خشبة المسرح يكون من الثراء والانسياب بحيث يصعب إرجاعه إلى عناصر متفرقة تعلن عن نفسها ، فإنه يتحتم علينا عندئذ أن نبحث فيما يمكن أن نسميه النظام الكلي للأنساق المسرحية . وهذا النظام الذي ينبغي أن نسعى إلى تحديده لا يعنى بكل نظام على حدة فحسب ، بل يعنى أكثر من ذلك بتحديد العلاقات المتداخلة بين الأنظمة المختلفة ، بحيث نصل إلى القواعد التي تسمح للمغزى بأن يصل في إطار جدلي بين الممثل والمتفرج .

وقد سبق لجورج مونان أن أعلن في عام ١٩٦٩ أن الاتصال المسرحي يتم على نحو مايتم الاتصال اللغوي بين المتحدث والمستمع . فكما أن الرسالة اللغوية تلغي الحاجز بين المتكلم والمستمع ، كذلك يتم التوحد بين الممثل والمتفرج عندما تصبح استجابة المتفرج هي بعينها الشفرة التي يرسلها الممثل .

على أن النقد الذي وجه إلى هذا الرأي ، من حيث إن عملية التوصيل المسرحي لايمكن أن تكون مباشرة وموحدة بين الممثل والمتفرج ، وإلا كان المتفرجون جميعا على درجة واحدة من الاستجابة ، كان بمثابة التحذير من أن تكون وظيفة اللغة المسرحية هي بعينها وظيفة اللغة العادية .

إن عملية التوصيل المسرحي تنطلق من منبع يطلق عليه المؤلف اصطلاحاً «منبع المعلومات» Source of information . ومن هذا المنبع تتفرع وسائل التوصيل المختلفة ، التي تتمثل في الصوت ، والإضاءة ، والحركة ، والمكان والزمان المسرحيين . فكل وسيلة من هذه الوسائل التوصيلية لها نظامها الخاص بها ، ولكنها تلتقي في النهاية من خلال شفرة توحد بينها ، وتحولها إلى رسالة هدفها إدراك المعلومة الدلالية للعالم الدرامي المصنوع . لهذا فإن المتفرج قد يكون عارفا بالنص ، كما سبق أن ذكرنا ، ومستوعبا لمغزاه ، ومع ذلك فهو يذهب إلى المسرح لرؤية النص الدرامي ممسرحاً ، وهو مدرك كل الإدراك أنه لن يعيش الإحساس الجمالي نفسه ، الذي عاشه مع النص المكتوب ، بل يدرك أنه يذهب إلى المسرح ليحصل على مزيد من الحس الجمالي بهذا النص . وهذا الفائض من الحس الجمالي ، أو لنقل الإدراك الجمالي المتميز ، إنما يصل إلى المتفرج من خلال نظم إشارية مختلفة ، لاتقبل الاختزال ، حيث كل إشارة لها نظامها ووظيفتها الخاصة بها ، وعلى المتفرج أن يحولها بعد ذلك إلى دلالات تتجمع وتتراكم حول هدف واحد . وهذا يحتم على المتفرج أن يكون دائم الانتباه وشديد التيقظ لاستقبال كل إشارة على حدة ، واستخلاص المعلومة التي يجدها ذات مغزى في الأداء المسرحي . وفضلا عن هذا فإن المتفرج يعلم أن المعلومات لا تأتيه منسابة مع تتابع الأحداث زمنيا ، بل إنها تأتيه مفاجئة ومتقاطعة ، وعليه هو أن يرتبها كيفما شاء للوصول إلى المغزى الذي يكونه لنفسه .

وبناء على هذا فإنه من الممكن تلخيص خصائص لغة الاتصال المسرحي بكثافتها السيميولوجية ، التي تأتي عبر قنوات متعددة ومتميزة الخواص ، وبتقاطعها زمانيا ومكانيا ، وبتصاعدها دلاليا في كل لحظة ، وأخيرا بتمركزها حول نفسها .



ولكن إذا كانت عملية الاتصال المسرحي بين خشبة المسرح والمتفرج تتم من خلال قنوات الأنظمة المختلفة ، وإذا كانت هذه الأنظمة يعمل كل منها وفقا لقواعده الخاصة به ، وهي في الوقت نفسه تسمح بتبادل دلالاتها بين بعضها البعض من خلال مايسمى بالشفرة ــ إذا كان الأمر كذلك ، فإنه ينبغي أن نقف وقفة مع الشفرة المسرحية ، حيث إن الشفرة هي التي تسمح للمتفرج بالعبور بعالم الدلالات من نظام إلى آخر . وهنا يرى الكاتب ضرورة الفصل بين مفهوم النظام System ومفهوم الشفرة Code حيث إن بعض النقاد قد درجوا على الخلط بينهما . أما عند التحليل السيميولوجي للمسرح فإنه ينبغي أن يظل التمييز بينهما واضحا .

فالنظم المسرحية ، كما سبق أن أشرنا ، هي مستودع من الإشارات والعلامات التي يعمل كل منها وفقاً للقواعد التي تتحكم في تركيبها الداخلي من ناحية ، كما تتحكم في اختيارها والربط بينها من ناحية أخرى ، بحيث يكون كل منها على حد السواء قابلا لأن يترجم إلى دلالته الحضارية . وفي هذا المجال يمكننا أن نتحدث عن كل نظام من هذه الأنظمة على حدة أما الشفرة فهي التي تسمح لوحدة من النظام الدلالي أن ترتبط بوحدة من النظام التركيبي ؛ أي أنها تمثل مجموعة من القواعد التي تحكم شكل العلاقات بين الأنظمة الإشارية المختلفة .

ولكن كيف يمكن توضيح هذه الشفرة المسرحية ؟ وكيف تتيح الشفرة للمتفرج أن ينتقل ذهنيا من نظام إلى آخر ، حتى يصل إلى الربط الكلي بينها ؟ وللإجابة عن هذه التساؤلات يقول المؤلف إن الشفرة هي ما يعكسه كل نظام مسرحي من نظم ومواقف حضارية ؛ فكل المواقف الاجتماعية الفعالة من الممكن أن تتحول إلى عناصر فاعلة في المسرح . وبناء على هذا فإن كل إشارة يمكن أن يجمعها مع غيرها ما يمكن أن نسميه بلاغيا بالجناس التام ، كما يجمعها مع غيرها في الوقت نفسه ما يسمى بلاغيا كذلك بالترادف . فالأنظمة المسرحية إذن متجانسة ومترادفة في الوقت نفسه ، وذلك بفضل الشفرة الحضارية التي تقرب وتوحد بينها .

أما ما يتحكم أساساً في الشفرة ، وفي حركة انتقالها من مجال إلى آخر ، فهو منطق الدراما نفسه . فمنطق الدراما يبنى على أساس أن الدراما عالم مصنوع ، يتميز بجمعه بين مجموعة من الخصائص الطبيعية ، ومجموعة من وسائل التوصيل ، ومجموعة من الأحداث والأفعال المرتبطة بزمن محدود . وكل هذه المجموعات من الإشارات تتحد لتكون نموذجاً حضاريا ، لا للواقع نفسه ، بل لما هو محتمل في الواقع . والعلاقة بين عالم الواقع وعالم المسرح مشروطة بمدى قدرة المتفرج على أن ينتقل من عالم الواقع إلى عالم الاحتمال . والمتفرج يتقبل هذه النقلة ، بل إنه يجد نفسه منغمسا في عمليتها ؛ لأن عالمه الواقعي هو في حد ذاته عالم الاحتمالات . ذلك أن فكرة الإنسان عن عالمه لاترتكز على أساس قوانين محددة ، بل هي بالأحرى ترتكز على نظام معرفي واسع ، يتقبل دائما المزيد من النظم الفكرية .

والإنسان نفسه ليس سوى تكوين حضارى قابل لتغييرات مستمرة . وبناء على هذا فإن المسرح يقدم إلى الإنسان الشيء الملح الذى يسعى إليه على الدوام ، وهو البحث وراء المحتمل في عالمنا الواقعي . ولا يتحقق هذا المحتمل إلا عندما يتغير عالمنا الواقعي ليصبح عالم الاحتمال ؛ أى عندما ينتقل من الواقع إلى جو التمثيل المسرحى .

فالمتفرج إذن يعلم كل العلم أنه لا يذهب إلى المسرح ليرى شريحة من عالمه الواقعي ، أو ليرى شخوصاً انتقلت من واقع الحياة إلى خشبة المسرح ، بل إنه يذهب إليه ليرى واقعا افتراضيا . وهذا هو الفارق الأساسى بين عالم المسرح وعالم القصة . فعالم القصة قابل لأن يتزحزح على الدوام إلى عالم الواقع ؛ أما عالم المسرح فهو يقدم بوصفه واقعا افتراضيا ومقنعا في حد ذاته ، حيث يتم الإقناع ، لا من خلال الوساطة القصصية ، بل من خلال الإطار المكانى « هنا » ، والإطار الزمانى « الآن » ، والإطار الحوارى : « أنا » و « أنت » .

وعندما يغيب الدليل القصصي في العالم الدرامى ، فإن هذا العالم الدرامى لابد أن يكتشف من داخله ،أى من خلال الإشارات المتعددة المتنوعة.وفي هذه الحالة لابد من أن يؤخذ أمران في الحسبان : الأول هو المشاركة بين المحتويات الدلالية لنظم الإشارات المختلفة ، والثانى هو التلاحم الدلالى والأسلوبى للحديث المسرحى في أثناء بسطه الزمنى . فوحدة النص التى تتحرك عبر إشاراته الحركية وغير الحركية ، من أصوات ومناظر وإضاءة ... الخ ، تعتمد بدرجة كبيرة على ظاهرة عبور الشفرة من مجال إلى آخر ، بحيث إن أى معلومة دلالية يمكن أن تترجم منسجمة بشكل أو بآخر مع المعلومات الدلالية الأخرى التى تتولد من الإشارات المختلفة .

وخلاصة القول إن الأداء المسرحى يقدم إلى المتفرج عالماً مصنوعاً ، لأنه يمثل عالم الاحتمال ، عالم « كما لو كان » . وهذا العالم يقف متماثلا مع عالمنا وغير متماثل في آن واحد ، وهذا ما يدركه المتفرج تمام الإدراك . ولكون عالم المسرح عالما افتراضيا فإنه يسمح بإقحام العناصر الخيالية والمتخيلة لأن تشارك في الدراما المسرحية ، دون العمل على تخريب قدرة المتفرج على تعرف ما يجرى أمامه . وهذا الاستعداد المهيأ لدى المتفرج ، الذى يحتاج ــ ولا شك ــ إلى تربية ثقافية وأسس معرفية تحصّل بطول الممارسة ، شأنها شأن أى نظام حضارى آخر ، هو الذى يجعل المتفرج يقرأ الأداء المسرحى بلغة المجال الآخر أو البديل ؛ وهو الذى يجعله يسقط على النص المسرحى تكهناته بالأحداث ، وبالأسباب والمسببات ؛ ويجعله يملأ الفراغات المعرفية ؛ وأخيراً يجعله يدرك في آن واحد التماثل وعدم التماثل بين هذا العالم الافتراضى وعالمه الواقعى .

وإذا كنا قد وصلنا إلى أن المسرح حقيقة مفترضة ، تتحقق أمامنا على نحو طبيعى ، فإن الشخوص المسرحية تصبح عندئذ المرجع الأساسى لهذه الحقيقة المفترضة ، كما تصبح المشار إليها على الدوام . وإذا كان إدراكنا لعالمنا الواقعى مشروطاً بمعتقداتنا وخيالاتنا ومخاوفنا ورغباتنا التى نسقطها عليه على الدوام ، فإن عالم الدراما الافتراضى ، المحتمل حقيقة ، يكون موضوعاً لمثل هذه الأحوال ، لا من جانب الشخوص التى تعيش بداخله فحسب ، بل من جانب المتفرج الذى يرقبها ويتابع كلامها وحركاتها . ويمكننا أن نقول فى النهاية إن منطق الدراما المسرحية — على هذا النحو — هو المسئول عن تحريك المتفرج فى مستويات ثلاثة : مستوى الإثارة التى قد تودى إلى الإعلان عنها بالضحك أو غيره ؛ ومستوى تأكيد موقفه من خلال موقف الشخوص المسرحية ؛ ثم مستوى البحث عن الوحدة الكلية للنص المسرحى من خلال تجميع العناصر المسرحية المتفرقة .

على أن منطق الدراما ليس مسئولاً عن تحريك المتفرج وحده ذهنيا وإدراكيا ، بل إنه مسئول كذلك عن التنظيمات المسرحية الأخرى كافة . فإذا كان عالم المسرح هو عالم الاحتمال ، وإذا كانت معايشة هذا العالم بوصفه حقيقة مفترضة مشروطة بإمكانية مجاوزة عالم الواقع إلى عالم الاحتمال ، فإن كل ما يجرى على خشبة المسرح لابد أن يكون مؤكداً لحقيقة عالم الاحتمال هذا .

وإذا بدأنا بالشخوص المسرحية فى أقوالها وأفعالها ، فإننا نجد أن الحديث المسرحى يتركز حول ثلاث علامات لغوية تحقق الوظيفة الأساسية لمنطق المسرح ، وهى تأكيد حضوره . وهذه العلامات اللغوية هى «الأنا والأنت» و «الآن» ، و«هنا» . ومعنى هذا أن عالم المسرح يتأكد بحضور الشخوص ، وحضور الزمان ، وحضور المكان . ولايتأكد حضور الشخوص من خلال تركيز الكلام حول موقف الأنا والأنت الجدلى فحسب ، بل يتأكد كذلك من خلال الحركات والإيماءات . فالإيماءة والحركة فى هذه الحالة ليست سوى تجسيد للذات الدرامية وعالمها . على أن الممثل لا ينبغى عليه أن يبالغ فى الحركة والإيماءة إلا بمقدار ما يغذى القيمة التوصيلية للموقف .

وقد سبق أن أشرنا إلى أن لغة المسرح بعيدة كل البعد عن اللغة القصصية ولغة الوصف ، وأنها تتركز حول الحوار الدائم بين الأنا والأنت ، وتضعهما بصفة مستمرة فى مواقف متبادلة ، فإذا بالأنا تصبح الأنت ، والأنت تصبح الأنا . وفى هذه الحالة لايؤدى حديث الأخذ والرد دوره المرجعى المتصاعد فحسب (حتى يتكشف الموقف الخاص فى الظروف الاجتماعية الخاصة) ، بل إنه يؤدى دوره الدينامى المتصاعد كذلك إلى أن يتحول الجدل بين الأنا والأنت إلى جدل بين عالم الدراما وعالم المتفرج .

وقد سبق للمدرسة الشكلية الروسية أن ميزت فى لغة النص بين الحكاية Fabula والفكرة Plot . أما الفابولا فهى الحكاية كما يمكن أن تحكى متسلسلة بالأحداث من بدايتها حتى نهايتها . وأما الفكرة فهى التى تستخلص من نظام القص نفسه بما يحتوى عليه من حذف وتغيير وتتابع ووصف وعمليات تذكر ، إلى غير ذلك .

وإذا كانت الدراما لاتخضع لهذا التمييز ، حيث إن لغة الحوار لاتحكى أو تقص ، فإن لغة الحوار المستمر ، بما تتميز به من تقاطع ، تتطلب — مع ذلك — من المتفرج التركيز الشديد لكى يصنع لنفسه منطقا للحركة المسرحية التى تفاجئه من هنا وهناك مصاحبة للغة الكلام . وهذا معناه أن المتفرج يصنع لنفسه شبه حكاية ؛ إذ إن هدفه هو الوصول إلى هيكل كلى يحكى مايحدث أمامه .

فإذا شئنا بعد ذلك أن نطرح السؤال الذى ربما طرح من قبل ، وهو : من فى الحقيقة المتحدث على خشبة المسرح ؟ هل هو الشخوص الدرامية أم الممثلون ؟ فإننا نجيب بأن الممثل ، بصوته وإيماءاته وشكله ، لابد أن يكون مقلدا للشخصية الدرامية التى صنعها المؤلف من قبل . على أن الممثل ليس وحده فى الحقيقة المبلّغ للرسالة المسرحية ، بل إن الرسالة تصل إلى المتفرج من خلال الكفاية المسرحية . أى أنها تأتيه مصحوبة بدلالات الأنظمة الأخرى وفى هذه الحالة تصبح لغة الحوار شديدة الكثافة سيميولوجيا ، لا لأنها لاتقف وحدها مبلغة الرسالة المسرحية ، بل لأنها — كذلك — تمسك بمفاتيح الشفرات الأخرى المختلفة ، فإننا بدينامية الحوار تتبادل مع دينامية المكان المسرحى .

وليس المكان المسرحى مجموعة من المنقولات التى تنعكس عليها الإضاءة بشكل أو بآخر ، بل إنه يعد اختياراً سيميولوجيا يحمل مجموعة من الدلالات الحضارية التى تؤكد كذلك عالم المسرح الافتراضى . وقد ظل المسرح متأثرا بالأساس المكانى الثابت فترة طويلة ، إلى أن استطاع المسرح الحديث أن يغير هذا المفهوم لكيلا يجعل التأثير المعمارى التقليدى الجامد متسلطا على المتفرج ، بل يدع له فرصة مشاركة الممثلين فى تشكيل الحدود المتخيلة وإعادة تشكيلها ، وبذلك يتأكد دور الإدراك الفردى فى إطار التجربة الجماعية . وقد ترتب على الخروج على الشكل التقليدى للمكان المسرحى أن برزت العلاقات المكانية الديناميكية فى الأداء المسرحى ، التى أتاحت فرصة للتحليل السيميولوجى بدرجة عالية ؛ إذ إن المكان المسرحى بهذا المفهوم المتطور أصبح يكشف للمتفرج عن أكثر من بعد : البعد القريب ، والبعد الشخصى ، والبعد الاجتماعى ، والبعد الجماهيرى .

ومن المكان المسرحى ، والشخوص التى تتحرك فيه مديرة لغة الحوار فيما بينها ، ننتقل إلى البناء الزمنى فى العالم الدرامى ، لنرى إلى أى حد تسهم شفرته فى تأكيد العالم الدرامى : عالم الافتراض والاحتمال .

وليست العوالم المحتملة بسيطة ومجرد أحوال ثابتة ، ولكنها مجرى من الأحداث المتتالية تتمثل فى مستويات زمنية أربعة . المستوى الأول هو مستوى «الآن» المصطنع ، الذى تعيشه الشخوص المسرحية مع مجريات الأحداث وهذا الزمن حاضر دائما مع دوام حركة الحوار ، ووظيفته الأساسية هى تأكيد حضور عالم الاحتمال .

ثم هناك الزمن الدينامى الذى يحيل الحاضر إلى الماضى . ذلك أن اللحظة التى يشار إليها بوصفها حاضرا لاتتكرر ؛ ومن ثم فهى سرعان ماتتحول إلى ماض يستقبل حاضراً جديدا . ومن خلال هذا الانتقال المستمر من الحاضر إلى الماضى ، ومن الماضى إلى الحاضر ، بشكل متقاطع ومفاجىء ، يبرز التغيير المتوقع وغير المتوقع للأحداث . وهذا الزمن الثانى يمثل فى الحقيقة بناء المعلومات الدرامية فى إطار زمن الأداء الحقيقى .

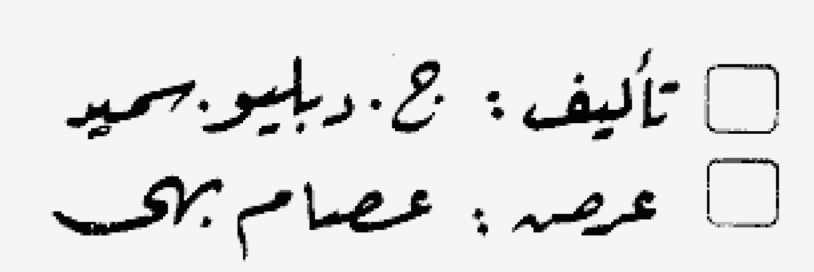
على أن المتفرج سرعان مايمسك بخيط هذا الزمن الدينامى ليحيله إلى نظام متتابع للأحداث ؛ لأنه يريد أن يصنع لنفسه على الأقل تسلسلاً منطقيا من وراء الأحداث المتقاطعة والمفاجئة . وهذا الزمن يرتبط بفابولا الدراما كما سبق أن أشرنا .

ومن هذا الزمن المتتابع الذى يصنعه المتفرج لنفسه ، نصل إلى الزمن الرابع ، وهو الزمن التاريخى الذى يمثل الخلفية الواقعية التى تقف فيما وراء العرض المسرحى .

وهكذا نرى إلى أى حد يسهم البناء الزمنى فى الكثافة السيميولوجية للمسرح ؛ فهذه المستويات الزمنية الأربعة تؤكد عالم الاحتمال ومايحدث فيه من متغيرات متلاحقة ومستمرة ، بقدر ماتسمح للمجال الجدلى بين عالم الدراما والخلفية الواقعية .

إن عناصر الاتصال المسرحى بكل أنظمتها تتضافر ، ولاشك ، لتجعل من عالم المسرح ميدانا واحدا تجول فيه كفاءة التحليل السيميولوجى . وبقدر مايكون النص المسرحى مكثفا ، وبقدر ماتكون الإشارات قابلة لأن تترجم إلى دلالات تتبادل مع بعضها البعض ، يتحقق للمتفرج ثقافة اتصالية رفيعة . أما إذا لم تكن الأنظمة المسرحية من الكفاءة بحيث تسمح للمتفرج بالعبور دلاليا من نظام إلى آخر ، وإذا لم تكن قادرة على الكشف عن الحاضر والغائب فى إطار موقف حضارى مميز ، فإنها لن تشد انتباه المتفرج ولن تتحقق عندئذ الرسالة المسرحية السامية ، ألا وهى التربية الفكرية الجدلية العميقة .





موضوع «فاوست» من الموضوعات الكبرى في تاريخ الآداب العالمية . ولا نكاد نجد كاتبا كبيراً في أوربا إلا وطرق هذا الموضوع في شكلٍ ما من الأشكال الأدبية بوصفه جزءاً خالداً من التراث الروحي والفني للحضارة الأوربية . بل إن الموضوع قد جاوز حدود أوربا وآدابها ليصل إلى آداب كثير من اللغات الحية . واللغة العربية مثل واضح على هذا التأثير الواسع للموضوع . وتأثير موضوع «فاوست» . المباشر وغير المباشر . في أدبنا العربي يحتاج إلى وقفة أخرى .

أما عن الكتاب الذي بين أيدينا ، فلا تأتي أهميته من أهمية الموضوع الذي يعالجه ، عن «فاوست» ، واتساع انتشاره فحسب ، بل يضاف إلى هذا أن الكتاب - كما يشير المؤلف في المقدمة ، صادقا - يتعامل مع وجوه للأسطورة لم يتطرق إليها أحد من قبل . فإذا كانت هناك دراسات قد أجريت حول الأعمال الأساسية عن «فاوست» ، وعن كيفية نشأة الأسطورة وتطورها ، فلم يدرس أحد من قبل دور الشيطان في الأعمال المكتوبة عن «فاوست» ، ولا عن كيفية اختلاط شخصية «فاوست Faust» بشخصية «فوست Fust» الذي شارك في استغلال المطبعة بعد اختراعها ، بل لم تحاول دراسة ما تتبع الأعمال الكثيرة التي حاولت أن تكمل «فاوست» جوته أو تعيد كتابته .

والكتاب لايتعامل مع كل عمل أدبي على حدة ، ولكنه يتعامل مع الموضوعات motives التي تشيع في الأدب المتصل بشخصية «فاوست» ، لأنه لو درس هذه الأعمال مفرقة لضاع جزء كبير من جدة الكتاب وأهميته معا . ومع الاعتراف بعيوب هذا المنهج ، الذي يفتت الحديث عن العمل الأدبي الواحد في عدة فصول ، فيضطر القارئ إلى متابعته في كل فصول الكتاب تقريبا ؛ هذا إلى جانب تكرار الحديث عن أعمال بعينها تمثل الأعمال الأساسية في الموضوع ، والاضطرار أحيانا إلى اختصار الحديث عن عمل أو أعمال أخرى اختصاراً - مع الاعتراف بهذه العيوب التي يضطر إليها مَنْ يستخدم هذا المنهج اضطراراً ، يظل هذا المنهج ضروريا في بعض الأحيان ، حين تكون هذه الأعمال كلها - أوجلها على الأقل - قد درست عملاً عملاً وصارت في حاجة إلى وحدة موضوعية تجمعها معاً في إطار واحد .

ولاشك أن الكتاب ، من جهة أخرى ، يطلعنا على صورة تفصيلية لكيفية دراسة تأثير موضوع أسطوريّ أو شعبيّ في أدب أمة من الأمم أو في آداب أكثر من أمة معا . فالكتاب في الحقيقة يدرس كل الأعمال الأدبية الأوربية التي كتبت عن موضوع «فاوست» ، وهو جهد لم يكد أحد يقوم به في دراساتنا الجامعية - أو الأدبية بصورة عامة - اللهم إلا بصورة جزئية إلى حد كبير .

بعد هذه المقدمة ، التي أعتقد أنها كانت ضرورية ، ندخل إلى موضوع الكتاب ، الذي يقدمه المؤلف بمقدمة يتتبع فيها «تطور أسطورة فاوست من القرن السادس عشر إلى وقتنا الحاضر» . وفي هذه المقدمة نرى كيف تحولت شخصية «فاوست» التاريخية (ففاوست ليس شخصية خيالية محضة ، فقد ولد عام ١٤٨٠ وتوفي عام ١٥٤٠ أو ١٥٤١) إلى شخصية أسطورية ، بفضل ماحيك حولها من إشاعات ونكات ، وماداخلها من عناصر حكايات السحر التقليدية ، حتى تفصحم الموضوع وأصبح على مايعرف به في النشرة الأولى (لتاريخه) ، التي نشرها جوهان سبايز Johann Spies عام ١٥٨٧ ، رامياً من ورائها إلى الترويج لحكايات السحر ، وإلى الموعظة بتصوير ذلك الرجل الذي حاول مجاوزة الحدود التي رسمها الرب للمعرفة الإنسانية . وقد أعيد نشر (تاريخ) فاوست كثيرا منذ القرن السادس عشر إلى القرن الثامن عشر على أيدي عدة مؤلفين .

وتجدر الإشارة إلى أن هذه المؤلفات - التي تعتمد أصلا على الروايات الشعبية - هي التي تعرف من خلالها كلٌ من مارلو Marlowe وجوته Goethe وغيرهما على موضوع فاوست ؛ فقد ترجمت نشرة «سبايز» إلى الإنجليزية ، وهي الترجمة التي اعتمد عليها مارلو في مسرحيته «دكتور فاوستوس Doctor Faustus» . وفي هذه المسرحية نجد فاوست - للمرة الأولى - مفعما نفسيا ، فأزمته تكمن في قدرة الإنسان على التطلع إلى ماهو أكثر من إنساني ، ممزوجة بوضوح الرؤية التي تمكنه من إدراك أن تطلعه هذا غير ذي جدوى . وربما كان تشكيل «مارلو» لعناصر العمل الشعبي في هيكل مسرحي متكامل قد أعطى هذه العناصر القدرة على السيطرة ، أو التأثير على الأقل ، في كل الأعمال التي تمت عن «فاوست» حتى الآن .

وبعد أن حملت الفرق الشعبية المتجولة مسرحية «مارلو» - أو نسخة شعبية منها - إلى القارة الأوربية ، ظهرت في الحال أعمال شعبية تقلد عمل «مارلو» ، وإن أعطت أهمية أكبر لعناصر السحر والتهريج . ومن خلال هذه الأعمال تعرّف لسنج G. E. Lessing على موضوع «فاوست» ، فكان أول من تفت الأنظ

● J. W. Smeed, Faust in Literature: Oxford univ. Press, 1975

فى ألمانيا إلى «الإمكانات الأدبية الجادة» فى الموضوع ، فى وقت كان المثقفون الألمان يزدرون فيه الأدب الشعبى «الساذج» ، وبخاصة إذا ماكان يحتوى على عناصر سحرية . وقد شفع لسنج دعوته هذه بأن كتب هو نفسه فى الموضوع ـ فيما يقال ـ مرتين (وإن لم يبق مما كتب إلا وصف مقتضب وشذرات متفرقة) ، واضعا الثقل الأساسى على موضوع التطلع العقلى للمعرفة . ومنذئذ بدأت الأعمال الجادة عن «فاوست» فى التتابع ، بأعمال فيدمان P. Weidmann وجوته ؛ كما تبنت مدرسة «العاصفة والاندفاع Sturm und Drang» الموضوع لأنه ألمانى ، ولأنه شعبى . وكان الموضوع فرصة للرومانسيين لكى يعرض كل منهم ذاته من خلاله ؛ بل لقد ارتبط «فاوست» فى أعمال كثيرة بالإصلاحيين الألمان وبثورات الفلاحين وبقضايا سياسية واجتماعية فى المجتمع المعاصر .

ولقد جاوز موضوع فاوست حدود الأدب إلى التصوير والسينما والباليه والموسيقى . ومن الطريف أن «فاوست» جوته قد أعيد كتابتها فى لهجة بافاريا ؛ كما كان موضوع فاوست نفحة الحياة لدائرة معارف ، وأيضا فقد قدم فى عرض للمكلاب فى القرن الثامن عشر ، كما وجدت بطاقات بريدية وتماثيل من الصينى لمفيستوفليس !

بعد هذا الاستعراض للأسطورة وتطورها وأثرها العام فى الفنون والأدب يدخل الكاتب إلى فصول كتابه ، مخصصا الفصل الأول لـ «فاوست بوصفه شخصية ونموذجا : التغيرات فى التفسير والدوافع» ، حيث يتعقب فى هذا الفصل الدوافع المتغيرة التى جعلها كل كاتب حاكمة فى شخصية فاوست . فعلى الرغم من أن المعالجات الشعبية للموضوع كانت خشنة ومحدودة ، فقد خصصت قدراً لابأس به لحب الاستطلاع العقلى عند فاوست ، وإن كانت قد أدانت هذه الرغبة فى المعرفة ، وجعلتها ، مع العجرفة والكبرياء والحسد ، السبب فى سقوط فاوست بين ذراعى لوسيفر Lucifer ، كما كانت هذه الصفات نفسها ـ فى المعتقد الدينى ـ السبب فى سقوط الملائكة الأخيار .

هذا فى حين تغيب هذه الرغبة فى الإدانة عند مارلو ، على الرغم من دعوته لنا لتأمل موضوع الشر الذى يلقى جزاءه ، لأن مارلو استهدف من وراء عمله أن يجعل عجرفة فاوستوس ورغبته فى مجاوزة «إنسانيته» من الأمور التى يمكن التعبير نفسيا عنها . أما كلينجر F. M. Klinger فإنه يتخذ من التساؤل عن المبادىء الخفية التى تحكم الكون ، مع أشياء أخرى ، نقطة الانطلاق ، حيث يأمل فاوست أن يعرف الغرض من حياة الإنسان ، والأسباب الكامنة وراء غياب العدالة الأخلاقية .

وحيث يحلم فاوست مارلو بأن يكون نصف إله عن طريق السحر ، فإن بطل «الصياغة الأولى لفاوست Urfaust» عند جوته يشعر بأنه شبه إله وهو يحملق فى «علامة الكون» ، وينتحل لنفسه وضعا أعلى من الإنسان حين يدعى المساواة مع «رمز روح الأرض» . وفى «فاوست» جوته الكاملة يبدو مؤكدًا الانطلاق من حب الاستطلاع العقلى بوصفه دافعاً أساسياً وراء التعاقد مع الشيطان ، ولكنه تحول بعد ذلك إلى «الرغبة فى التجربة» أو «النشاط الذى لايكلّ» على نحو يجاوز مجرد حب الاستطلاع . إن جوهر فاوست ـ عند جوته ـ هو الحث على القيام بكل تجربة يستطيع الإنسان أن يجربها .

وفى الفترة الرومانسية مالت شخصية فاوست لأن تصبح شخصية مأساوية أكثر منها شخصية شريرة . وبالرغم من هذا وجدت أعمال تميل إلى وجهة النظر القديمة ، التى تدين فاوست من وجهة نظر دينية ؛ ولكنها أعمال قليلة نسبيا . فقد أصبح معتاداً أن نرى فاوست وقد صلح وأنقذ . بل إنه ظهر فى بعض الأعمال بوصفه رجلا خيراً ضل طريقه إلى حين ؛ فهناك عدد لا بأس به من صور شخصية فاوست التى تبرزه محاولا فعل الخير بمساعدة شيطانية ، على الرغم من أن هذه المحاولات نادراً ما تنجح .

وفى بعض الأعمال الأدبية الأخرى يبدو فاوست ممثلا الصراع بين الرغبات الحسية والدوافع العليا ، أو ممثلا روح الشك التى برزت فى القرن التاسع عشر . أما أطرف تنويع حديث على الموضوع وأذكاه ، فهو يتمثل فى أن فاوست يستطيع إلى حد ما أن يمثل الإنسان الغربى الحديث إن لم نقل الإنسانية بعامة . وهذه هى رؤية بول فاليرى P. Valéry فى «فاوستى Mon Faust» . ففاوست يظهر هنا ضحية الثقافة الأوربية الغربية ، حيث كُتِب على أن يسأل أسئلة حمقاء لاجواب عنها ، منهمكا بذلك فى مشكلة المعنى . وفى «مورفولوجيا» شبنجلر Spengler للثقافة الإنسانية توصف حضارة أوربا الغربية بأنها «فاوستية» ، بمعنى غلبة النشاط وروح المضاربة وعدم الصبر على الحصر والشوق الرومانسى لكل مالا يمكن الحصول عليه أو تحديده .

وفى تطور متأخر أصبح فاوست مساوياً للعبقرية الألمانية ، وأعيد تفسير الأعمال السابقة على هذا الأساس . إلا أن الطريف هو أنه لم تكتب إلا أعمال قليلة تصور فاوست فنانا خلاقا ، لا على أساس ارتباطه بالروح الألمانى ، ولا على أساس المفهوم العام القائل بأن الفنان يحاول المستحيل . ولقد شاعت حكايات عن بعض الفنانين ، تشير إلى أنهم أنجزوا أعمالهم العظيمة بمساعدة الشيطان . وعلى الرغم من شيوع هذه النظرة منذ عصر النهضة ، فإنه يبدو من المدهش أنه لم تظهر أعمال أدبية كثيرة تصور فاوست فنانا يتوق إلى الكمال فى المجال الفنى الذى يختاره ، ثم يغدو مقتنعًا ، وقد فشلت المساعدة غيرالطبيعية ، بأن حدود القدرات . والتقنيات الفنية ، والمواد ، تفرض عليه أن يتخفف قليلا من مثالياته .

أما الفصل الثانى فمخصص للشخصية التى تبدو ، فى كثير من الأعمال التى تناولت فاوست ، البطل الحقيقى ، وأعنى به «الشيطان» . والكاتب لايقدم فى هذا الفصل عرضا «لتاريخ الشيطان» ، وإنما يهتم ، أساسًا ، بتطور وظيفة الشيطان وصفاته الأساسية فى الأدب المكتوب عن فاوست فحسب .

ففى الأعمال المتقدمة عن فاوست ، وبخاصة المسرحيات الشعبية ، التى كان الوعظ الخلقى من أهم أهدافها ، نجد الشيطان يلعب أحيانا دور الواعظ الذى يحذر فاوست من مغبة الطريق الذى يسير فيه . وهذا ما انتهجته بعض الأعمال الجادة ، حتى إن جوته نفسه يجعل الشيطان يريد الشر دائما ، ولكنه يشارك فى الخير برغم إرادته .

ومن الأفكار التقليدية عن الشيطان فكرة أن هناك جيشا من الشياطين المخصصين لمهام إغرائية خاصة ، الذين يأتمرون بأمر إبليس . وهى فكرة بدأت من حديث الكتاب المقدس عن روح الغيرة ، وروح الكذب ، وروح الزنا . وهكذا .. (وهذه الأرواح تمثل غالبا أدوات لأغراض الرب) . وما إن ارتبطت فكرة أن هذه الأرواح تجسد خطايا معينة ، تغرى الإنسان بارتكابها ، بفكرة العهد القديم عن جيش الشياطين ، حتى فتح الطريق لفكرة الجيش الشيطانى الذى يهتم كل فرد من أفراده بمواطن ضعف معينة وخطايا محدودة . ومن الطريف أن فيدمان يقول إن الشياطين قسمان ؛ الأصغر قدراً ، ويغرون بالزنا والطموح ومالى ذلك من الخطايا ؛ والأكبر قدراً ؛ ويغرون الانسان باليأس والهرطقة . وبناء على هذا ظهرت بعض القوائم التى تصنف الشياطين . وفى بعض القوائم يظهر شيطان الذكاء Klugheitsteufel ، الذى يغرى الإنسان من خلال تطلعاته العقلية وعجرفته ، والذى ارتبط فيما بعد بمفيستو Mephisto عند جوته .

وفى تحول آخر نجد الأعمال الأدبية عن فاوست تميل إلى شيطان العهر Hurenteufel إذ تركز على «حياة العهر» عند فاوست . وأذكى أمثلة هذا التحول نجدها فى باليه «فاوست» لهاينى Heine ، حيث يغرى الشيطان فاوست برؤية الجمال ، ويكون هذا الشيطان راقص باليه . وفى ملاحظات هاينى يذكر النكتة القديمة التى تقول بأن الشيطان هو الذى اخترع رقصة «الجاليارد galliard» المرحة ليغرى المؤمنين ويزعج المتزمتين . وعند ليناو Lenau نجد الشيطان يستخدم الموسيقى لإثارة رغبات ناعمة وداعرة عند فاوست .

ونجد عند مارلو للمرة الأولى الرغبة فى أن يسرق الشيطان الأضواء بالتأكيد على وصفه بأنه ملاك ساقط ، وبأنه يحمل الجحيم إلى حيثما يذهب . هذا فى حين

يرتبط مفيستو «الصياغة الأولى لفاوست» جوته بالتصور الغريب الذى كونه جوته لنفسه عن نشأة الكون، والذى تأثر فيه بالكتابات الدينية والصوفية والقبّالية **Cabbalistic**، (والقبالة طائفة يهودية تؤمن بأن الرب تخلص من الشر بخلق العالم، وأن الشيطان يسيطر على الناحية السفلى التى تمثل الشر فى مقابل عالم الخير الأعلى، وأن الأرواح الآثمة تكفر عن إثمها بالتنقل فى أجساد مختلفة عدة مرات حتى تصل إلى الكمال والتطهر. انظر: د. محمد بحر: اليهودية ص ١٦٠ ومابعدها.) كما تأثر أيضا بالتراث الشعبى عن الشيطان. وإذا كان شيطانه الذى يعرف كثيرا، وإن كان لايعرف كل شىء (فهو يعرف أكثر من الإنسان، ولكنه لايبلغ معرفة الملائكة الأطهار) – إذا كان هذا الشيطان على وفاق مع شيطان رجال الدين، فإنه يعكس أيضا صدى «محاكات إبليس» القديمة، التى يقف فيها الشيطان منكرا القيمة الأخلاقية للإنسان. والقول نفسه ينطبق على رؤية جوته للشيطان بوصفه شوكة أو مهمازاً يدفع الإنسان إلى اليقظة وعدم الركون إلى الكسل أو الرضا الأخلاقى فى معركته مع الشيطان نفسه.

وعلى الرغم من طرافة هذه النظرة التى تلحظ الروابط بين مفيستو جوته وبين الأرواح الشريرة فى المسيحية وغيرها، أو تراه تشخيصا لقوة كونية، فإنها تظل نظرة جزئية، فمفيستو يعيش حياته الخاصة، ويعرض شخصيته، ويتبقى مزاجيا فى الحديث غريبا على نفسه. ولهذا يجب أن يرى بوصفه شخصية مسرحية لها كل مقومات الشخصية المسرحية المستقلة. وإلا تحول فى النهاية إلى هيكل عظمى لا تدب فى أوصاله حياة.

ومفيستو جوته هو نقيض الإيمان والتفاؤل، وتجسيد لروح السخرية، فقليلون هم الذين يمكن أن يهربوا من نظرته التهكمية المريرة. وحينا تأخذ شخصيات نفسها بالجدية (فاوست)، أو تقع فى العجرفة (بكالوريوس)، أو تتجاهل ماهو واضح (فاجنر)، نجد مفيستو ليؤكد على الحقيقة. وفى النهاية، حين يتلى «فاوست» بالطموحات النبيلة، يكون مفيستو هو الواقعى الذى يرده إلى قدره. ومفيستو شيطان حاضر البديهة تجعله بديهته فى بعض الأحيان يضوِّ على فاوست الخلال والأهمية الذاتية.

ولعل المشكلة الكبرى التى واجهت كل من كتب عن فاوست، هى تجنب جعل الشيطان بطلا للقصة، فهو بما يتميز به من حيوية، ومزاج ساخر، وذكاء، واستمتاع يصل إلى حد السعادة الشريرة بما يفعل – كل هذا جعل بعض القراء يرون فيه «البطل»، وأعماهم عن النتائج الموضوعية (الشريرة) لتصرفاته.

وفى مرحلة أخرى لم يعد الشيطان روحا يؤمن الناس بحقيقة وجوده الموضوعى، ولكنه مال شيئا فشيئا لأن يكون مجرد رمز للجانب «المظلم» من الإنسان. وقد يبدو لبعض الناس أن هذا التحول من الشيطان «الموضوعى» إلى شيطان «ذاتى» يمكن أن يرى فى «فاوست» جوته أو مارلو. والحقيقة أننا نجد نقطة البداية عند ليناو. فعلى الرغم من أن مفيستو عنده شخصية مستقلة، وتقوم المسرحية على الصراع بينه وبين فاوست، فإن مفيستو يبدو، للحظات على الأقل، نتاجا لجانب من جوانب فاوست.. وفى حوارهما يبدو فاوست فى بعض المقطوعات وكأنه يحاور أناه الداخلية. وفى بالايه هاينى تظهر الشياطين محجبة، وحين يسألهم فاوست عن حقيقة مظهرهم، يردون بأنهم ليس لهم شكل خاص بهم، ولكنهم يظهرون فى الشكل الذى يسر فاوست ويرضيه. وربما فهم بعض الناس من هذا أن الشيطان له وجود مستقل، ولكنه بالنسبة لآخرين أقل خشونة لم يكن يعدو الاعتراف بأن الشيطان لا وجود له إلا فى عقل الإنسان. ثم أصبح بعد ذلك الناطق بالآراء المتشائمة، أو بالآراء الواقعية الساخرة، مما يمثل تحوله إلى مجرد رمز ممثل لصوت الشك فى قلب كل إنسان (عند تورجنيف مثلا).

كل هذا يعدنا للضربات القاتلة التى يوجهها فاليرى وتوماس مان **Thomas Mann** بطرق مختلفة، للشيطان. فإذا كان الشيطان يسكن عقل الإنسان، فهو يعكس آراءه ومشاعره فى وقت معين، وهو يتغير كما يتغير الإنسان، ويمكن أن يختزل إلى شىء لامعنى له، بل إلى بطلان. وعلى الأقل فإن شيطان فاليرى موجود «هناك»، بمعنى أنه مسموح له بأن يظهر. ولكن مع توماس مان نصل إلى نهاية الطريق، فشيطان «مان» كشيطان إيفان كرامازوف، مجرد «هُلاّس»، فهو ليس أكثر من رمز مقنع لجانب الشر فى الإنسان. وباختصار، فإن الشيطان فقد الكثير من أهميته، وأمسك الناس عن الاعتقاد فى وجوده الواقعى، بعد أن فقدت وظيفته السحرية أهميتها، إذا ماقورنت القدرات السحرية بما يستطيع العلم تحقيقه بوسائل طبيعية تماما.

ومن الممكن القول بأن الاتجاه المتزايد لإنقاذ فاوست قد شارك فى تقليل قيمة الشيطان، فخلاصه لايتأتى – فى أعمال أقل قيمة – إلا بتقليص دور مفيستو.

أما عن موقف مؤلفى أعمال فاوست من الطبيعة، فيتابعها المؤلف فى الفصل التالى، حيث نرى مؤلف الكتاب الشعبى لايرى فى الطبيعة إلا استسلامها للساحر فاوست، وإلا عجائبها التى تستخدم لتدهش السذج، ولتأكيد القوة، ولتحقيق الشهرة والغنى أو للانتقام. أما مارلو فكانت رؤيته للطبيعة أكثر رقة وذكاء، على الرغم من أن موقفه منها بصورة عامة جاء غير مرتب، بل كان محببا للآمال. هذا فى حين كانت رؤية جوته أكثر اتساعا، فالطبيعة عنده توحى بالعالم المرئى بقدر ماتوحى بالدوافع الغريزية فى الإنسان، وأيضا بالحياة البسيطة بوصفها مقابلا للمدنية «المصطنعة». وفى الجزء الثانى من «فاوست» تتسع الكلمة لتشمل الطرق المباشرة أو غير المباشرة التى تؤثر من خلالها الطبيعة فى العالم الإنسانى، وكيف يشكل الإنسان مواقفه وسلوكه على غرار ما يتعلمه من الطبيعة.

ويستخدم جوته، للتعبير عن موقفه هذا، رموزا متعددة، بداية من اللقاء مع «رمز روح الأرض»، أو رسم شخصية مثل «جريتشن **Gretchen**» التى تمثل «الطبيعة» التى يفسد حياتها فاوست «المثقف»، ومايشيعه على لسانها من أغنيات شعبية الأصل أو الصياغة، هذا غير الرموز الجزئية مثل «الشجرة الخضراء» و«الثوب الحى».

وتجسد الأعمال الرومانسية المتأخرة عن فاوست شعور العجز فى وجه العالم المرئى للطبيعة. ففكرة أن الإنسان يعيش فى تناغم مع الطبيعة، وأنه يستطيع أن يتحول إليها طالبا التعاطف والراحة والنصح، تنساب بقوة فى الرومانسية الألمانية. ولكن المدهش أن كل الأعمال الرومانسية التى تناولت فاوست قد رفضت هذه المغالطة المجزئة، وفكرة أن الطبيعة يمكن أن تتواصل معنا. لذلك تشيع عندهم صور الصخور والغابات البرية والجداول المتدفقة، ولكنها مسكونة بالخفافيش والضفادع والغربان والبوم والعناكب، وكل الكائنات التى ترتبط تقليديا بالساحرات، والشيطان، والسحر الأسود.

وإذا كانت هناك أعمال عن فاوست أنتجها القرن التاسع عشر، وكانت أكثر تفاؤلا وحسية، ومالت إلى إنقاذ فاوست، بما يعنى بالنسبة للطبيعة انسجام الكون مع الدوافع العليا التى تميل إلى الكرم مع الإنسان – فإن فاليرى ومان عارضا أى وجهة نظر تقول بأن لمظاهر الطبيعة «معنى» (بأى مفهوم عادى أو إنسانى للكلمة) أو أنها يمكن أن تستسلم حتى لأكثر الباحثين إصرارا.

ويعالج الكاتب فى الفصل التالى بعض المشكلات التى ارتبطت بموضوع فاوست، من مثل مشكلة «الأسئلة التى لا إجابة عنها»، والتى يلقيها فاوست على الشيطان بعد العقد، ولكن مفيستو لايجيب عنها متعللاً – أحيانا – بنسيانه «الأسرار السامية» منذ السقوط، وأحيانا أخرى بأن مايعرفه لايمكن الإفضاء به إلا فى لغة لن تكون ذات معنى، أو هى فى الحقيقة مخيفة للإنسان.

ثم يعالج مشكلة «الشَرَك فى العقد» الذى يوقعه فاوست مع الشيطان. وهى جزئية تعرفها الأساطير، فالعقود مع الشيطان غالبا ماتتضمن خداعا من نوع ما: فأحيانا تتحول هباته (من ذهب أو مال أو غيره) إلى شىء لاقيمة له، وأحيانا يشترط الشيطان ارتكاب عدد معين من الخطايا (ثلاث أو أربع) وينسى المتعاقد أنه ارتكب خطيئة أولى بتعاقده مع الشيطان... ولعل أكثر الخدع دورانا فى أدب فاوست تلك التى ترتبط بمدة التعاقد، ففاوست يرهن روحه للشيطان على أن

يخدمه قرينه مدة أربع وعشرين سنة ؛ ولكن في نهاية اثنى عشرة سنة فقط يطالب بحقه ، بحجة أنه خدم فاوست ليلا ونهاراً ، وأنه يجب أن يجازى مرتين .

ولقد وجدت هذه الشراك توجيهات فنية وفلسفية وسياسية في أعمال كثيرة من أدب فاوست ، تبعا للاهتمامات الفكرية والفنية لكل كاتب .

وتشكل « العناصر السحرية » مشكلة ثالثة ؛ فقد عاش فاوست ونمت أسطورته في عصر كان كل فرد فيه تقريبا يؤمن بالسحر ، ويؤمن بإمكان التعاقد مع الشيطان ، وبأن الشيطان ومَنْ تحالفوا معه يمتلكون القدرة على التشكل وإزعاج الناس بالسحر ؛ وهو الموقف الذى انعكس بوضوح في الكتب الأصلية عن فاوست .

أما مارلو فكان الموقف عنده أكثر تعقيداً وشكا ؛ إذ من المحتمل أنه رغب في أن يؤخذ الميراث السحرى في الأسطورة على معنى رمزى فحسب . وكان هذا بداية للموقف الأدبى الجاد من هذا الجانب ، وبخاصة بعد أن توقفت أغلبية المثقفين عن النظر إلى السحر والشيطانيات نظرة جادة . وكما يقول كارليل Carlyle - فإن جوته « استبقى الثوب الخرافىّ للقصة ، ولكنه استبقاه ، من جانبه ومن جانبنا ، بوعى أنه وهم » .

وهكذا تحولت العناصر السحرية في الأسطورة إلى عناصر رمزية في كثير من الأعمال الأدبية الجادة ، في حين استبعدها آخرون نهائيا ، على الرغم من أنها من الملامح المميزة للقصة ، وتحول بها آخرون إلى مجرد حلم ، أو عالجوها في سخرية . والحقيقة أنه بدون أىّ من هذه المواقف فإن استبقاء العناصر السحرية يصبح مخاطرة .

أما الخلط الذى حدث بين شخصية فاوست وشخصية فوست ، الذى شارك في استغلال المطبعة بعد اختراعها ، فكان - في رأى المؤلف - نابعا من التشابه الواضح في الأسماء ، ومن المظهر الغريب الذى كان يظهر به فوست وهو يبيع نتاج المطبعة الأولى في الأسواق ، ومن ظهوره هو وشريك له في مظهر واحد وفى أماكن مختلفة في نفس الوقت ، هذا فضلا عن خداعه لمن يشترون مطبوعاته وادعائه أنه إنما يبيع مخطوطات قبل أن ينتشر أمر المطبعة . وربما أثرت أيضا شائعات كاتبى المخطوطات عنه ، إذ أن سوقهم كانت قد أخذت تكسد . وبصفة عامة كانت الظروف كلها تساعد على اتهام فوست بالسحر ، ثم على الخلط بينه وبين الدكتور فاوست . ولكن ما إن انصرم القرن الثامن عشر حتى أصبح كثير من الكتاب ينكرون أن فاوست وفوست شخص واحد . وبالرغم من هذا فقد تمسك بعض الكتاب بأن فاوست هو مخترع المطبعة وليس مجرد مستغل لها ؛ لأن هذا يضيف بُعداً جديدا لأعمالهم ، أو لأنه ، ببساطة ، يتيح الفرصة لنكتة هزلية أو اثنتين . وأيضا فقد استغل بعض الكتاب هذه النقطة في الهجوم على الإنسانية وثقافتها (كما عند كلينجر مثلا) ، في حين استغلها بعضهم - على العكس من ذلك - للدفاع عن الاختراع وفائدته ، بل جعلوا منه منقذاً لخلاص فاوست (كما فعل مولينج Mölling وستولت F. Stolte ، مثلا) .

ثم ينتقل البحث بعد هذا إلى دراسة ظاهرة تبادل التأثير والتأثر بين « التراث الشعبى والتراث الأدبى » ، التى تعد أسطورة فاوست وأدبه من أطرف أمثلتها . فتقديم شخصية فاوست بدأ شعبيا ، بالحكايات الشفوية ، ثم الكتب التى جمعت أخباره الشائعة ، ومسرحيات العرائس ، والعروض المسرحية الشعبية . وقد استهدفت جميعا مزيجا من الترويح والوعظ ، كما جمعت بينها جميعا خشونة التركيب الفنى .

وما إن وصل الموضوع إلى مارلو ، وأعاد تركيبه فنيا وفكريا ، حتى استعادته الفرق المسرحية المتجولة لتنشره في النمسا وألمانيا - بخاصة - ليلتقطه لسنج من مسرحيات العرائس ويعالجه أدبيا ، ويدعو غيره من الأدباء إلى متابعته في هذا . ونجد الذين نفسه لمسرحيات العرائس في معالجات مالرمولر Maller Müler لفاوست . وربما يدين للكتب الشعبية أيضا . أما « الصياغة الأولى لفاوست » جوته فإن ظروف كتابتها تشير إلى أن روابط الموضوع بالأسطورة واسعة جدا . ولكنها ثانوية . أما في الجزء الثانى من « فاوست » فإن هناك عناصر مهمة التقطها جوته من مسرحيات العرائس ، وكان لها أثر في خطته .

وقد حاول القائمون على عروض العرائس الاستفادة من هذه المعالجات الجادة ، فحاولوا أن يأخذوا بعض عناصرها لمسرحهم الشعبى ، ولكنهم - في الواقع - لم ينتجوا شيئا ذا قيمة . هذا في حين أن عملين من أحفل أعمال القرن العشرين بالمغزى يستعيدان التوازن بالعودة إلى المنابع العتيقة ، الشعبية ، ليجدا هناك روحا أصيلا مكنهما من توجيه العمل توجيها جديداً : ونعنى بذلك عمل توماس مان وهانز أيزلر H. Eisler

ويخصص المؤلف بعد ذلك فصلا للأعمال التى كُتبت تقليدا « لفاوست » جوته أو استكمالا لها . ففاوست جوته مارس تأثيرا يفوق تأثير أى عمل مفرد في اللغة الألمانية .

وقد اتخذ هذا التأثير طريق التأثر بالشخصيات ، وبخاصة شخصية جريتشن ، ثم شخصية الشيطان ، الذى جرت محاولات كثيرة للحاق بلهجته الذكية الشاكة .

وقد امتد هذا التأثير أيضا إلى النقد الذى وجه إلى الجزء الثانى بخاصة ، من وجهة نظر دينية أخلاقية ، ومن وجهة نظر جمالية معا . وقد تركز الهجوم على « الآلية » الكاثوليكية وعدم ملاءمة ألوان النشاط التى قام بها فاوست للتكفير ، كما أسهب المهاجمون في الحديث عن غموض هذا الجزء ، وعن طبيعته المجازية المسرفة ، وأحيانا عن افتقاده للجدية .

لهذا كله وجدت محاولات لإعادة صياغة الجزء الثانى صياغة شعبية ، جاءت تافهة ومبتذلة . كما جرت محاولات كثيرة لإعادة كتابة هذا الجزء أو إكماله بجزء ثالث . وكانت كل المحاولات مدفوعة بالشعور بأن فاوست - عند جوته - لم يكن يستحق الخلاص . غير أنه لايكاد يثبت لعمل جوته من بين هذه الأعمال إلا تلك المحاكاة الساخرة لفيشر Vischer ، وإلا مسرحية « فاوست والمدينة Faust and the City » لـلـكـاتـب الـروسى لـونـاتـشـارسـكى Luna Charsky ، التى عالج فيها بجدية واحترام حلم فاوست بتأسيس مجتمع جديد على أرض عذراء .

ونصل ، بعدُ ، إلى اللقاء بين « فاوست ودون جوان » ، اللذين كانا منذ البداية شخصيتين منفصلتين ، بل متناقضتين . فأين فاوست المستغرق في دراساته وتأملاته من دون جوان الذى يتسكع تحت الشرفات ! ولكن ، أليس فاوست مضافا إليه دون جوان يساويان : كل إنسان ؟ وهذه هى النتيجة التى توصل إليها الكثيرون بعد متابعة طويلة لكلتا الشخصيتين .

فكما هو معروف ، ظهرت أسطورة دوان جوان للمرة الأولى في « ساخر أشبيلية El-Burlador de Sevilla » ، التى تعزى إلى ترسودى مولينا Tirso de Molina ، والتى نشرت سنة ١٦٣٠ وربما قبلها . وقد انتقلت الأسطورة في سرعة من أسبانيا إلى إيطاليا لتصبح - في خمسينيات القرن السابع عشر - جزءاً من مخزون الكوميديا الارتجالية الإيطالية Comedia d'allarte وعن طريقها انتقلت إلى فرنسا . وهناك قدم موليير مسرحية عن « دون جوان » ١٦٦٥ ، وفى العقدين الأخيرين من القرن كانت نسخ ألمانية شعبية لموليير تمثل في كل من ألمانيا والنمسا . وطوال القرن الثامن عشر كان هناك مزيد من المسرحيات المختلفة ، التى تتميز بالحسية ، وتعتمد على مصادر فرنسية أساسا ، وربما على مصادر إيطالية أيضا . في نهاية القرن الثامن عشر استعاد الأدب الجاد الأسطورة مرة أخرى بأوبرا « دون جيوفانى Don Giovanni » لموتسارت وما أثارت من مناقشات وتفسيرات .

وقد جرى اللقاء بين فاوست ودون جوان على مستويين : الأول في مسرحيات العرائس ، التى أصبحت تعبر عن مواقف متشابهة في حياة الشخصيتين بمقطوعات واحدة . والثانى حين نشر هوفمان Hofmann « دون جيوفانى » ، وصوره على أنه يحاول ، مثل فاوست ، أن يكون أكثر من بشر ، وأن يحوز على الأرض أكثر

مما يجوز لأى بشر فانٍ. واعتمادا على هذا التفسير اقترب دون جوان من فاوست، بل أصبح نموذجا ثانيا من فاوست.

وبالرغم من هذا الشعور المتنامي بالتقارب بين الشخصيتين على نحو ما. هذا الشعور الذي دفع عددا من الكتاب إلى تخصيص عمل لكل شخصية، فإن الشخصيتين ظلتا متناقضتين، فاوست بغلته العقلية التي لاترتوى، ودون جوان بشهواته «الطبيعية» النهمة. ولكن زاد التقرب بينهما في أعمال أخرى، كما نجد في أعمال ليناو وتولستوى، كما وصل تأثير هوفمان إلى فرنسا فظهر في صورة دون جوان عند كل من موسيه وجوتييه.

وفي القرن العشرين ظهر عملان استهدفا تخليص دون جوان من العاطفية الرومانسية، وأبرز كلاهما الدنجوانية بوصفها مرحلة مراهقة في تطور الإنسان. هنالك يظهر دون جوان وهو يتخلص من هذه المرحلة ويصبح، في كل حالة، أكثر شبها بفاوست منه بدون جوان. ففي «الإنسان والإنسان الأعلى **Man and Superman**» لبرناردشو، يدرك دون جوان أن عبادته للمرأة كانت تعتمد على وهم رومانسيّ، وأنه كان هو المطارَد، وأنه مجرد ضحية للظروف البيولوجية.. ويحمل دون جوان عند ماكس فريش **Max Frisch** ملامح قريبة من ملامحه عند شو. ولكنه يبعد في عدم الرضا. فدون جوان فريش يعد مطاردة المرأة نوعا من السكر ينبغي التخلص منه للوصول إلى الهدف الأسمى، وهدف دون جوان هو المنطق الخالص، المطلق العقلى، فهو نموذج أقرب إلى فاوست منه إلى كازانوفا.

وأيضا فقد جربت الحركة في الطريق العكسى، أعني الوصول بفاوست إلى مشابهة دون جوان. ففي «فاوست» ف. مارلو **F. Marlow** نجد فاوست يتحول في محاولته استكناه أسرار الطبيعة، من فهم الحياة إلى الاستمتاع الحسى بها.. وما يبدو أن المؤلف يحاول أن يوحى به هو أن بحث فاوست عن المعرفة، والقوة، وأسرار الطبيعة، وبحث دون جوان عن الحب، هما مظهران لروح واحدة.

ويضيق المجال عن الوقوف عند الأعمال الكثيرة التي تبنت أيا من هذه الاتجاهات أو عند رأى المؤلف فيها. فمن الواضح أن الأعمال التي جعلت من فاوست دون جوان، وهي كثيرة، قد حولته إلى شخصية تافهة. ففاوست يجب أن يكون شخصية معقدة بوصفه تجسيداً للفردية المتمردة للإنسان الغربي، وللبحث عن التحقق الذاتي في كل أشكاله. فالتقليل من أهمية قضية المعرفة، وتجاهل أو تضاؤل شأن التعطش إلى القوة والآثار المرتبطة بها، والتركيز على الشهوانية ـ كل هذا يحط من قدر فاوست. وكل الكتاب ذوى الشأن الذين قدموا الجانب الشهواني من فاوست ـ مارلو وجوته وليناو ونورنبرج ومان ـ مزجوا هذا العنصر في الشخصية بوصفها كلا. بينما في أعمال أقل شأنا، نكاد نسمع تنهدة ارتياح إذ يخضع كتابها السؤال الصعب عن عدم الرضا وحب الاستطلاع الذي لايريح، لصالح موضوع الشهوة عند فاوست، وهو موضوع ذو متطلبات عقلية أقل.

وهكذا، فإن الجانب الأعظم من الأعمال التي صورت دون جوان مشابها لفاوست، أو العكس، هي أعمال إما متكلفة أو مضطربة، وقليل فقط من هذه الأعمال ـ بينها أعمال ليناو ونورنبرج وشو ـ قد نجح في إضافة بُعد جديد بتصوير إحدى الشخصيتين في رباط مع الأخرى، بل من المحتمل أن هذا الارتباط، في الأعمال الأخرى، أضر أكثر مما نفع.

ويثير المؤلف في الفصل الخاص بـ «فاوست والعلم..» قضية صلة تأثير المنجزات العلمية التي شهدها القرنان الأخيران في الأعمال التي تعالج أسطورة تهتم أساساً بتصوير الرغبة العارمة للإنسان في المعرفة، والتجربة، وفي اكتساب اليد العليا على بيئته. وحتى الثورة الصناعية، التي أحدثت في المحيط الطبيعي للإنسان تغييرات يصعب التغاضي عنها، نادرا ما أشير إليها.

وتعليلا لهذه الظاهرة يرى المؤلف أن الفن هو نتاج الفن، وأن أى وجهة نظر تعتمد فقط على رصد الاستجابات والتجارب في عمل فني دون أن تضع في حسبانها التقاليد الفنية، هي وجهة نظر قاصرة وساذجة. ولكن مايثير المشكلة، هو أننا ننشد في الأدب خاصة، في كل استغلال للتراث، استجابة لشيء ما في عصر الكاتب أو بيئته. أكثر من هذا، فإنا ـ يقول المؤلف ـ لا أقترح أنه يجب أن يكون فاوست «معاصرا» ليكون فنيا، فإن معالجات هذه الأسطورة، بطبيعتها، يتوقع منها أن تقع على مشكلات خالدة، أكثر مما يتوقع في أى أعمال أدبية أخرى. ولكن حتى المشكلات الخالدة ـ بل هذه المشكلات على وجه التحديد ـ تحتاج باستمرار، إلى مراجعتها وإعادة تقديمها كلما زادت المعرفة البشرية وتغيرت بيئة الإنسان.

ولايمكن إغفال أثر «فاوست» جوته، والمناقشات التي أثيرت حولها خاصة، فقد جعلت من فاوست في خيال أغلب المثقفين الألمان «نموذجا آخر لدون جوان»، يميزه النشاط الذي لايهدأ، أكثر مما يميزه حب الاستطلاع الذي لايرتوى. كما أن انفصال العلم عن الشعر، وجعلهما ثقافتين متمايزتين، كان له أثره أيضا، هذا فضلا عن الشعور بأن المشكلات التي يطرحها العلم الحديث وتطبيقاته لاتناسبها أسطورة عريقة من طراز أسطورة فاوست. وأهم من هذا كله أن أغلب الذين مارسوا الكتابة من الألمان في منتصف وأواخر القرن التاسع عشر كانوا من البرجوازيين الذين اهتموا بالدرجة الأولى ـ في كتاباتهم ـ بمشكلة معيشة الفرد في مجتمع، فاهتموا بالتوفيق بين النزعات الفردية، الجمالية والعملية، وبين مايطلبه المجتمع من الفرد من التزامات.

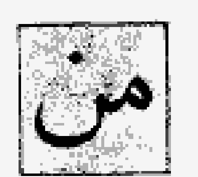
ولايعني هذا أن الاهتمامات العلمية منقطعة في أدب فاوست، ولكنها قليلة فقط، إذ نجد مثلاً رواية «عام ٢٤٤٠ **l'an 2440**» لمرسييه **Mercier**، و«فاوست وبروميثيوس» لهانجو **Hango** ذات الطابع الداروينيّ، وبعض أعمال من القصص الخيالي العلمي. والحقيقة أن العمل الذي يعالج أهم المشكلات التي يطرحها العلم الحديث وتطبيقاته، ليس من أدب فاوست، وهو مسرحية «حياة جاليليو» لبريخت، حيث تبحث في الصراع بين العلم والسلطة، والعلاقة الحميمة بين العلم البحت والعلم التطبيقي، وواجب العالم في التأكد من أن كشوفه لايساء استخدامها.

وبهذا ينهي المؤلف فصول الكتاب، التي أتبعها بعدة ملاحق، أهمها الملحق الأول عن «الشخصيات المرتبطة بفاوست»، من مثل اليهودي التائه، وإيكاروس، وبروميثيوس، وقابيل (الذي لبس ثوب البطولة المتمردة على العبودية للرب وعلى حدود الحالة الإنسانية عند الرومانسيين)، وفرانكنشتين، وشخصية «مانفرد» عند بايرون.

ثم يتبع هذا كله بثبت كامل للكتب الأصلية عن فاوست، والمسرحيات الشعبية ومسرحيات العرائس وقصائد «البالاد»، ثم المعالجات الأدبية لموضوع فاوست، وكلها مرتبة ترتيبا تاريخيا. وهو يفعل الشيء نفسه مع الأعمال المتصلة بدون جوان منفصلا عن فاوست أو مرتبطا به، ثم يذكر المراجع العامة. والحقيقة أن هذا التصنيف للملاحق يضاعف من فائدة هذا الكتاب، ويجعل من المستحيل على أي دارس لأدب فاوست، وحتى أدب دون جوان، أن يتجاهل هذا الجهد العظيم، بل ويضع أمام باحثينا مثالا يحتذى لما ينبغي أن يكون عليه البحث العلمي الجاد.

ولعل غنى المادة التي يحويها الكتاب قد اتضحت، واتضح أيضا التنوع الشديد فيها، وقد حاولت توصيل أكبر قدر يتيحه المجال من هذه المادة بأمانة، مع الالتزام الكامل بمنهج الكتاب ووجهة نظر الكاتب. ولعل القارىء ـ بعد أن يفرغ من مادة الكتاب ـ يتساءل: ماذا لو اقتصر المؤلف على دراسة الموضوع في جنس واحد من الأجناس الأدبية؟ إذن لأعطانا صورة أكثر تركيزا وأعمق تناولا، ولأعطانا صورة أوضح للأعمال التي تناولتها الدراسة، وهي كثيرة جداً، وخصوصا أنه ـ مدفوعا بالتنوع في الأعمال التي تناولها ـ قد أهمل الكثير من الجوانب «الفنية» في هذه الأعمال، لاهتمامه الأساسي بالتطور «الفكرى» للموضوع.

المسرح التجريبي



من ستانسلافسكي إلى اليوم

□ تأليف : جيمس روس . إيفانز
□ ترجمة : فاروق عبد القادر
□ عرض : أسامة أبو طالب

«من أركان العالم المختلفة ، ونتيجة ظروف لانعرفها حتى المعرفة ، يحدث أن يفكر عديد من الناس فى عدد من المجالات المختلفة حول قضايا الفن على نفس الأسس الطبيعية للإبداع ، وحين يلتقون تأخذهم الدهشة لهذا الطابع المشترك بين أفكارهم جميعا» ـ ق . ستانسلافسكي .

تأسيسا على هذه الفكرة ، يواصل «جيمس روس ـ إيفانز» ـ مؤلف هذا الكتاب ـ بحثه عن «التجريب» فى المسرح الحديث ؛ تاريخه ، واتجاهاته ، وعلاقته بالتراث ، ثم مستقبل ماهو قائم منه . وهو فى كل ذلك يتمثل كل المحاولات السابقة والحالية ، داخل إطار واحد من «العمل» ؛ يدهشنا بكونه مشتركا فى النظرة إلى «الماضى» و«التراث» ، حيث المسألة ـ كما يراها «يوجين يونيسكو» ـ هى «إعادة اكتشاف الأشياء» . ذلك أن «مانكتشفه أهم مما نبتكره ؛ بل إن الابتكار فى حقيقته ليس سوى اكتشاف أشياء أو إعادة

بحق ـ تجارب العقول المبدعة ، أمثال «جروتوفسكي» و«بريخت» ، أولئك الذين يعرفون «دينهم للماضى» ، ويقيمون «بناءهم الخاص» على الأسس التى وجدوها قائمة حتى حين يتقاطعون معها أو يجاوزونها

ويتناول هذا الكتاب «تاريخ التجريب» ويرده إلى أصوله ـ حتى السابقة على ستانسلافسكي ـ تلك المتمثلة فى عروض مسارح الشرق الأقصى أو العروض اليونانية نفسها. ويعرض المؤلف لستة عشر مسرحا تجريبيا ـ أو كانت تجريبية فى

وقد تمثلت ثورته على «الواقعية» فى هدف أساسى محدد ، هو ألا ينقل المشاعر الفردية لشخصياته ، بل ينقل «خلاصة» نقية للانفعالات . وبدلا من تحديد الملامح الفردية للجماعات ــ كما كان يفعل «مسرح الفن» ــ جعل **ماير هولت** جماعاته تتحرك فى كتلة واحدة متناغمة ، مثل معمار ينتمى إلى العصور الوسطى . وفى سبيل ذلك جرّب أن يستخدم الستائر بدلا من المناظر المسرحية ، وأن يبقى أنوار الصالة مضاءة مثل أنوار الخشبة ، حتى يرفع من حرارة الجمهور ، ويتيح للممثل أن يعايش الأثر الذى يحدثه فى الجمهور ، وأن يراه أيضا ؛ واقترب كذلك من تكنيك عروض السيرك وصالات الموسيقى ، مؤمنا أن «الأداء الصامت» أرقى من الكلمات التى هى مجرد «زخرفة على الحركة» ، وهو فى كل ذلك كان يسعى إلى فكرته المثالية عن العرض بوصفه عملية «مسرحة» أو «تمسرح» الهدف منها هدم أية محاولة لخلق الحقيقة على المسرح .

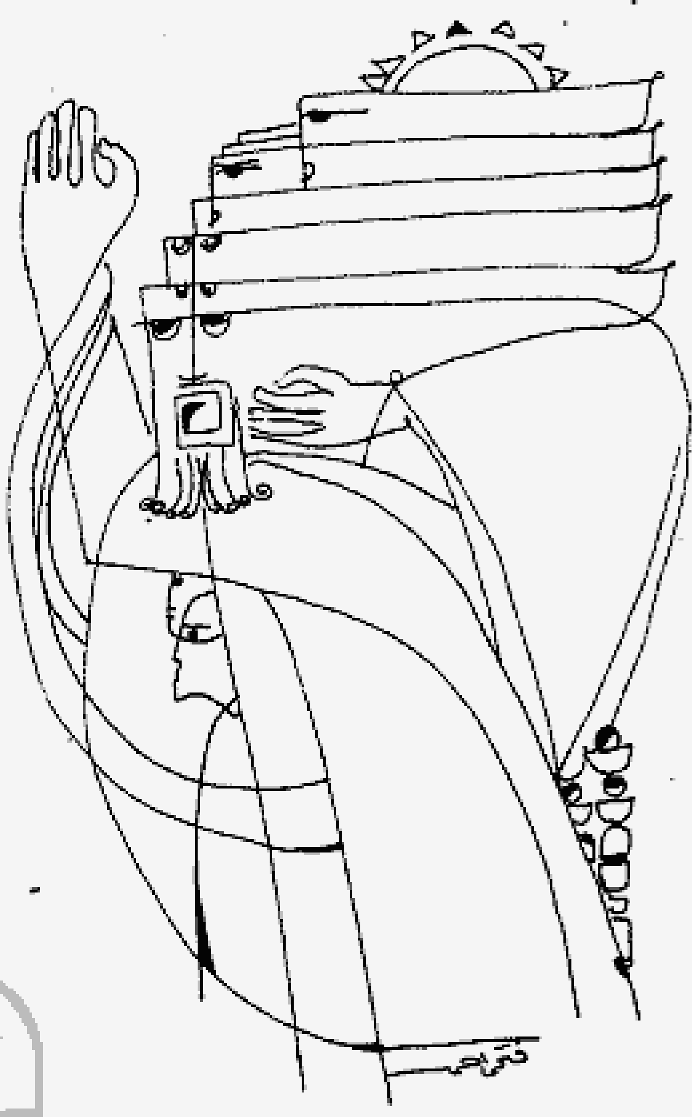
وأيضا لم يكن **«مايرهولت» منطلقا بتجريبه من الفراغ ؛ بل مستندا إلى جوهر المسرح كما يتمثل فى مسرح «الكابوكى» اليابانى أو مسرح «كاتا كالى الراقص»** فى الهند ، ثم إلى آراء **«بافلوف»** عالم النفس الروسى ، وصاحب نظرية الأفعال الشرطية الشائعة المعاصرة له . إن مهمة المخرج فى نظره كانت ويجب أن تكون ــ هى أن «يعمل بوعى على إثارة مستدعيات جمهوره المعروفة ، حين يعلمون أنهم مدعوون للمشاركة» ، هذا الجمهور الذى وجد كى يرى مايريد له المخرج والممثلون أن يرى ، لاغير ، ثم تبلورت نظريته فى نوع من «التدريب البيوميكانيكى» ، يتم فيه إكساب الممثل مهارة الرياضيين ولاعبى الكرة ، وتحويله إلى آلة حية فى نفس الوقت . أما هذه التدريبات فهى لون من الرياضة البدنية ، الهدف منه هو تنظيم الاستجابات الانفعالية والعضلية للممثل حتى يصبح مثل «الراقص» ، كل حركة يقوم بها وكل إيماءة محسوبة ومنضبطة وتلقائية . هذا بالإضافة إلى تدريبه على استخدام «المكان» حوله والإلتزام بتجديد علاقات مكانية بينه وبين زملائه الممثلين وبين الموضوعات من حوله . ومن ثم فقد طالب **«ماير هولت»** ممثليه بأن يستبعدوا نهائيا كل المشاعر الإنسانية ، وأن يخلقوا نظاما يقوم على قواعد

وبعد **«تايروف»** يذكر المؤلف مخرجا روسيا آخر يمثل التجريب القائم على مزج إنجازات **ستانسلافسكى ومايرهولت** والاستفادة منها فى خلق شكل مسرحى أكثر ثراء وأعظم تنوعا ، ذلك هو **«فاختانجوف»** الذى مزج بين «الحقيقة السيكلوجية ودرجة كبيرة من الوعى بظاهرة التمسرح» داعيا إلى «واقعية خيالية» بوسائل «يجب أن تكون مسرحية» ، ذلك يتطلب من الممثلين ألا يفكروا «حول» الشخصيات بل أن يفكروا «مثل الشخصيات» ؛ فعلى الممثل إذن أن «يحيا ويفكر مثل الشخصية التى يلعبها» ولقد كان هذا الفنان صاحب اتجاه شعرى فى جوهره ، دقيقا فى عمله ، رومانسيا فى روحه ، ساعيا وراء الصدق والقوة ؛ يرى فى الفن بحثا دائما وليس شكلا نهائيا،وعنده أنه إذا استطاع الممثل الوصول إلى شىء جديد فلا شك فى أنه يستطيع الوصول إلى شىء أفضل . حتى بعد افتتاح العرض ، فإن الممثل يستطيع دائما أن يعمل على تطوير دوره .

وبالمخرج **فاختانجوف** ينتهى مؤلف الكتاب عرضه للأساتذة الروس فى فترة حافلة حية ، مليئة بالتجارب المتوازية المخلصة . وسواء كانت هذه التجارب معتدلة أو متطرفة فإنها فى النهاية تثبت لهم فى سجل «التراث» المسرحى ، الذى ظل حيا ومؤثرا فى واعية معاصريهم ومن لحقوا بهم من مخرجى المسرح الأوربى .

ويعرض صاحب الكتاب بعد ذلك لـ **«إدوارد جوردون كريج» و«آدولف آبيا»** ، مسميا إياهما بالمخرجين «صانعى الرؤى» .

فقد تمثل عمل **«كريج»** فى ثورة عارمة على «الواقعية» ، حيث كان «يحلم بمسرح يخاطب المشاعر من خلال الحركة وحدها» . ومن ثم فقد كرس جهده فى اتجاه معاد لمسرح الواقعية المثقل بالكلمات فى حين أن أصول المسرح هى الرقص والحركة الصامته ، وأن «العين» هى أقوى الحواس وأكثرها قابلية للتأثير . كانت «الواقعية» فى نظره هى مجرد «عرض» فى حين أن الفن يجب أن يكون «كشفا» . ولذا فإن الطريقة الفوتوغرافية الحرفية مرفوضة لديه نهائيا . وعنده أن الممثل يجب أن يكون دمية راقصة ، فإن مستوى الأداء الأمثل



ثم تأتى بدايات القرن العشرين فيتخذ التجريب طابعا خاصا هو البحث عن «الطزاجة والبراءة التى تشبه براءة الأطفال» ، فى عصر معقد ومزدحم وآلى ويظهر ثالوث عبقرى للبحث عما هو بدائى فى الفن ، يتكون من «**جرترود شتاين**» و«**إيرك ساتى**» و«**جاك كوبو**» **مؤسس مسرح «الفيين ــ كولومبى»** فى فرنسا فى عام ١٩١٣ . وتتخذ هذه الحركة شكل الرفض القاطع لمسرح «الفن الشامل» ، المعقد بالآلية البغيضة والمؤثرات ذات الطابع الاستعراضى ، والعروض المنمقة الزائفة للكلاسيكيات ، والطبيعية المسرفة فى مسرح أنطوان

ويمنهى التواضع يقوم «التجريب» لا على رفض الماضى أو إنجازات الطبيعيين ، بل على «شرف البحث» ، دون وضع برنامج مسبق «لمسرح الغد» :

المسرح المفتوح ، البسيط إلى حدّ مدهش ، دون أضواء على قاعدة الخشبة ، ودون «برواز» المسرح ، مع استخدام الديكور فى حرص واقتصاد ووفق «جو» مناسب لكل مسرحية ، «جو» يمكن خلقه تقريبا باستخدام الإضاءة ، وإضافة عنصر أو عنصرين من العناصر الضرورية . ذلك هو «فن التمثيل» كما رآه وعمل على تحقيقه «**جاك كوبو**» .

ويمتد خط «التجريب» بعد ذلك إلى «ألمانيا» حين قدم الناقد المسرحى «أوتو براهام» ــ المتأثر بأنطوان ــ عددا من العروض ، محاولا أن يحرر المسرح الألمانى من عروضه المختلفة ، وأن يلحق بمسيرة الدراما الأوروبية المتطورة . أما بداية «التجريب» الألمانى الحقيقى فيؤرخ لها بعرض مسرحية «حلم منتصف ليلة صيف» على المسرح الصغير من إخراج «ماكس راينهارت» ، تلميذ «أوتوبراهام» ــ سنة ١٩٠٥ . ثم توالت عروضه المسرحية الدائبة على السعى نحو تحقيق تجريبه فى أن «يستعيد ذلك الامتزاج بين الممثلين والجمهور» ، الذى عرفه المسرح الإغريقى الكلاسيكى . كان أمل «راينهارت» أن يحتوى مسرحه «مسرح الآلاف الخمسة» ذا الخشبة المفتوحة ، المزود بكل الامكانات الحديثة ، التى تستوعب هموم الحياة الحديثة كما كانت «الحلبة» العظيمة تحتوى كل هموم مجتمع الإغريق . غير أن التجربة أخفقت ، لأنها كانت «دون الطرق التقليدية للحياة ، ودون أسطورة ، ودون اتجاه نحو الطقوس ، ودون أيديولوجية يسعى لتحقيقها» . ومثل «**مايرهولت**» كان «**راينهارت**» يستعير ويستفيد ــ بحرية كبيرة ــ من تكنيك السيرك والمسرح الصينى واليابانى ، كما كان هدفه المقدس هو تحرير المسرح من ثقل الأدب وقيوده ، وأن يقوم المسرح من أجل المسرح . لذا كانت عروضه أيضاً مسرحا شاملا . لكن الذى يبقى له أنه ــ فى حقيقة الأمر ــ دأب على التذكير بأن المتفرج يجب ألا ينسى أبدا أنه فى مسرح ، ومن ثم فإن مايراه ليس أبدا بالحقيق .

ثم يبقى **لراينهارت** كذلك أنه خرّج تلميذا هو «**إرفين بسكاتور**» ، ذلك الذى ابتكر «المسرح الملحمى» فى عشرينيات هذا القرن . وكان الرائد الأول لما أصبح يسمى «المسرح الوثائقى» .وفى البداية كان «**بسكاتور**» تعبيريا ، ثم أصبح ــ كما يصفه «**بريخت**» ، الذى عمل مع **راينهارت** ثم معه ــ «صاحب أكثر المحاولات ثورية لإضفاء طابع تنويرى على المسرح» . حيث المتفرجون يمثلون هيئة تشريعية ، وحيث يمثل المسرح برلمانا . أما الهدف فلم يكن فى أن يقدم المسرح «متعة تجربة جمالية» بل فى أن يدفع ويستحث على «اتخاذ موقف عملى من قضايا الوطن والمواطن» . أما سبل تحقيق ذلك ووسائله فهى مشروعة ، ابتداء من التكنيكات المعقدة ، والآلات والروافع الضخمة ، إلى تدعيم الأرضية الخشبية بدعامات من الحديد والأسمنت ! كل ذلك كى تحقق الدراما هدفها فى أن «تعلمنا كيف نناضل ونظل على قيد الحياة !!» .

أما «الممثل» فيجب أن يفكر لا أن يشعر ، أن يعرض القضية لا أن يتقمص الشخصية ، كى يتحقق «الإغراب» أو«التغريب» عند المتفرج ، فى مقابل التطهير الأرسطى المعروف فى التراجيديا اليونانية .

وقد اكتملت النظرية الجديدة لدى «**بريخت**» الذى أكد مسألة خلق الإحساس بالمسافة ، وسعى فى سبيل تحقيقها إلى وسائل عدة ، منها أن يعمد إلى إنهاء بعض المشاهد قبل أن تبلغ الذروة ، وأن يقطع ــ بذلك ــ استمرارية الحدث ، وفى النهاية يخرج «المتفرج» عضوا أفضل فى مجتمعه ، حين يكون قد فكر فى الحدث ، واستخلص نتائجه .

ويصبح «**بريخت**» مكتمل الفهم لتجربته حين يتساءل هو نفسه : «**هذا أسلوب جديد فى الإخراج ، فهل هو الأسلوب الجديد ؟ هل هو تكنيك كامل ينقل كما هو ، ونعتبره نتيجة محددة لهذه التجارب ؟ الإجابة هى : كلا بالتأكيد . هى طريقة واحدة ، بالطريقة التى اتبعناها نحن ، لكن التجارب يجب أن تستمر ، فالمشكلة قائمة فى كل الفنون ... وهى مشكلة كبيرة حقا**» .

ومن مسرح «إعمال العقل» .. إلى «مسرح الحواس» تكون الانتقالة إلى «مسرح القسوة» أو ــ كما يفضل «**جيمس روس ــ إيفانز**» أن يسميه ــ «مسرح النشوة» عند «**أنتونين آرتو**» ، وأيضا «مسرح الفزع» عند «**أو خليكوف**» .

واتباعا لمسيرة «الماضى والتراث» فإن كل أفكار «آرتو» لم تكن جديدة ، بل كانت مسبوقة ــ على الأقل فى بعضها ــ بتجارب «**آبيا ومايرهولت وراينهارت**» ، فى محاولة الأخيرين إزاحة الحائط الذى يفصل الجمهور عن الممثلين .

أعلن «آرتو» الهجوم على المسرح الفرنسى الذى كان مسرحاً للكلمة والمؤلف ، وعلى الأداء البلاغى المنمق «**للكوميدى فرانسيز**» واستبدل بشعر اللغة «شعر المساحة أو المكان» ، مستخدما الموسيقى والرسم وفنون الحركة والإيماء و«البانتوميم» والغناء والأشكال البدائية والتعاويذ والأضواء . وقد صنع ذلك بالرغم من وعيه بأنها جميعا أقل قدرة على «تحليل مشاعر شخصية» أو الكشف عن أفكارها أو صياغة حالاتها الشعورية بمثل دقة الألفاظ . ولكنه بهذا «الوعى» كان يؤكد رفضه وظيفة المسرح من حيث هى «تحليل للشخصيات» أو عرض للصراعات فى «القضايا ذات الطابع المحلى أو النفسى» . تلك التى تشغل كل مساحة المسرح المعاصر وفى سبيل ذلك الهدف قاطع نهائيا «المعمار المعروف للمسرح» ، ونادى باتخاذ مكان آخر يشبه ساحة أو حظيرة ، تصمم كما تصمم الكنائس أو المعابد المقدسة فى «التبت» مثلا .

وبالرغم مما يبدو من جدة هذه الأفكار فإن الرجوع إلى **استانسلافكى** يمكن أن يفيد فى تحقيق «**الاتصال التجريبى**» بين التجرتيين . ذلك أن **استانسلافسكى** كان يبحث حقا عن «مسرح لايصور الحياة نفسها كما تحدث فى الواقع ، بل نحسها نحن على نحو غامض فى أحلامنا ورؤانا» . و«**أرتو**» يؤكد ـ بعده ـ أن «**المسرح لن يعود ليجد نفسه أبدا إلا حين يقدم للمتفرج العناصر الحقيقية المكونة للحلم**» .

كل ذلك يؤكد أن «العمل التجريبى» ليس مجرد اندفاعة أو فورة ، بل إن له جذوره الفعلية . وعليه فإن التجريب لايمكن تحقيقه إلا فى ضوء ماأنجزه الآخرون من العاملين من المجال نفسه .

أما «**أو خلبكوف**» فقد كان اقتناعه الأساسى هو «**أن المسرح يجب أن يعمل كل ما فى وسعه كى يجعل المتفرج يصدق مايراه فى العمل المسرحى**» .

وهو فى سبيل تحقيق ذلك استبعد البرواز المسرحى ، ونقل الحدث إلى مكان الجمهور ـ مثلما فعل **ماير هولت وإفرينوف** ـ لكن على نحو أكثر أساسية ، فأحيانا كان يحيط الجمهور بالحدث ، وأحيانا يكون الجمهور فى وسط الحدث ، أو يجرى الحدث على خشبات بارزة فوق رؤوس الجمهور ... الخ هذا بالإضافة إلى قيامه بتطوير «المونتاج» فى المسرح ، واستخدامه موسيقى ، مصممة خصيصا لعرضه المسرحى .ولابد فى النهاية من أن يستجيب الممثلون للجمهور ، كما استجاب لهم فى تلك العلاقة الحميمة النادرة حيث «ينهار حائط الغرابة بينهما» .

أما اختلافه الجوهرى عن «**أرتو**» فيتمثل فى جوهر مسرحياته التى كانت «طبيعية فى أسلوبها ، اشتراكية من حيث المضمون» . أضف إلى هذا أنه لم يكن من أهدافه الكشف عن منطقة ماوراء الشعور ، مثل «**أرتو**» .ويرى المؤلف أن «**أرتو**» كان«مثل كريح ـ ضوء» على منارة ترسل الإشارات إلى ماحولها ، وأن القيمة الحقيقية لرؤيته تتمثل فى أنها تضع أمامنا إمكانية اتجاه جديد للعمل المسرحى .

وتتصل خيوط التجريب أيضا بين «**استانسلافسكى**» و«**جروتوفسكى**» صاحب «**المسرح الفقير**» .

فلقد أكد هذا الرائد الروسى أنه «**لن يخلق الفن الدرامى الداخلى والمؤثر إلا الاهتمام بملك الخشبة وسيدها الوحيد وهو الممثل الموهوب**» ! !

وهكذا بحث «**جروتوفسكى**» عن «**جوهر المسرح**» فوجده ممكن التحقق دون أزياء أو مكياج ودون ديكور ، ودون إضاءة ، ودون مؤثرات صوتية . لكنه أبدا لايمكن أن يوجد دون تلك العلاقة الحية بين الممثل والمتفرج» . وقد رفض «**جروتوفسكى**» ـ تبعا لذلك ـ «مرض السرقة الفنى المسمى بالمسرح الشامل ، وسماه «لغوا شاملا» ونادى بمسرحه الفقير الذى يعرض عليه العملية الروحية للممثل . حتى يصل به ـ بعد سنوات من التدريب التكنيكى الفيزيقى الصارم ـ إلى تلك النقطة من الوعى الحاد ـ كما فى لحظة الوجد ـ حيث يصل إلى «عطاء لحظة الحب» .

الممثل عنده هو «راهب» يخلق الفعل الدرامى ، ويقود الجمهور إليه فى نفس الوقت ، والعلاقة بينهما هى علاقة«توتر سيكولوجى» . تهدف إلى أن«تجعلنا نعبر حدودنا . ونتحلل من قيودنا ، ونملأ خوانا ، ونحقق ذواتنا ..» .

وكما يتهم **بريخت** بدفع المتفرج إلى التفكير . فإن **جروتوفسكى** يتهم بأنه «يزعجه» على مستوى عميق جدا.لكنه ليس أى متفرج ، بل هو نوع خاص من الجمهور . ذلك النوع الذى يقوم بتحليل نفسه» .

ويعرض الكتاب بعد ذلك لإضافات الرقص الحديث ، لتجارب «**مارتا جراهام**» و«**ألوين نيكولايس**» «حيث يؤكد أن أهم إضافة لتطور المسرح فى القرن العشرين ربما كانت هى الإضافة التى قدمها الرقص الحديث .

ومنذ أن أدركت«**إيزادورا دنكان**»أهمية ربط الحركة بالانفعال ـ وكانت أول من فعل ذلك ـ حتى اكتشاف «الإنسان الداخلى» ، اتخذ جوهر الرقص الحديث مبدأ «أن تنبع الحركة من «الفكرة»ويصدر «الفعل عن الانفعال» ، وأن يكون الاهتمام بالخبرة الأساسية المبدئية ذاتها ، لا بالخط والتكوين كما يهتم فن الباليه . ومن ثم تصبح «اللغة» فى عروض **مارتا جراهام** هى الحركة ، لكنها «الحركة الداخلية حين تصبح الكلمات عاجزة» . أما المسرح فلا بد أن يعود إلى اكتشاف «أصوله الدينية» حين تحدد صورة الإنسان وترسمها «فى صراعه نحو الكمال ، نحو ما يمكن أن ندعوه صورته فى عين الله لا فى عينى نفسه» !

أما «**ألوين نيكولايس**» فيختلف عنها اختلافا كاملا من حيث التفسير الأساسى لمفهوم الرقص الحديث ، إذ يعتقد أن «الرقص يتجه نحو أن يصبح أكثر رياضية وتجريدا» . ومن ثم فإنه يعترض على السيكولوجى . ويدعو الرقص أن يتجه باحثا عن العلاقة بين الإنسان وعناصر أخرى . وأن يبتعد عن «التعبير عن الذات» !

بعد ذلك يعرض المؤلف لمسرح «**الخبز والدمية**» . وصاحبه «**بيتر شومان**» فى أمريكا . وهو مسرح الجماعة المرنة ، المسرح المجانى الذى يقدم عروضه فى أى مكان إلا المسرح التقليدى . وهم يقدمون الخبز لجمهورهم فى أثناء العرض ، ويرون أن المسرح يصبح «صالحا» حين يكون له معنى عند الناس ، لاغير .

أما أعمالهم فهى ـ كما يصفها المؤلف ـ ذات تأثير خاص ، إذ تقوم على رسم أمريكى بدائى قديم ، ساذج ، لكنه يثير إحساسا قويا وحادا ، وعلى حكاية شعبية بسيطة ، لكنها لا تخلو من حذلقة ، ولها تأثير الأسرار والطقوس الدينية .

أما معمل الراقصين«**لآن هولبرين**» ـ فى أمريكا أيضا ـ فهو المسرح الذى تصبح فيه الخبرة كأنها للمرة الأولى ، فهو مسرح التلقائية ، والمغامرة ، والكشف والقوة .

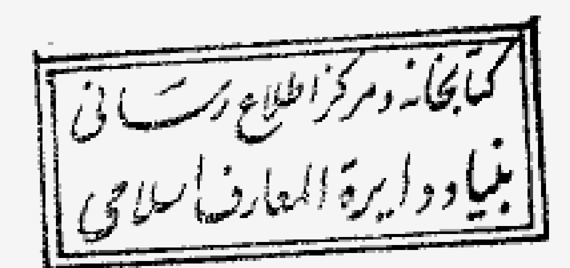
أما المخرج فى هذه الجماعة فهو القائد أو الكاهن الساحر . وهكذا فإن التجربة تصبح عملية «غوص فى الذات من أجل اكتشافها» . والمسرح إذن ـ فى تصورهم ـ ليس هو التسلية أو التحذلق الثقافى . بل «هو خبرة بالحياة نفسها» ، خبرة تتشكل من وعى أولئك الفنانين بعصرهم ، ثم تعبيرهم عن استجاباتهم بالاستعارة عن طريق الصورة أو الأسطورة .

وفى النهاية يعرض المؤلف لمزيد من التجارب الأمريكية اليوم،مثل «الموسيقى اللا نغمية» ، وفن «**اللا موضوع**» ، وتجارب «**جون كيج**» ذات التأثير الكبير ـ مثل آرتو ـ فى كل هذه التجارب الحادثة الآن . ولكنه يخلص إلى أنه برغم كل تلك التجارب ، فإن المسرح مايزال يضرب بجذوره إلى القرن التاسع عشر ، «من حيث إنه لون من الترفيه أو الإمتاع . يقدم على خشبة يحددها قوس البرواز المسرحى ، أمام متفرجين يجلسون صفوفا متتابعة منتظمة ، وبين الحين والحين يعمد المصممون إلى الخروج على هذا التقليد . غير أنهم يواجهون بمقاومة عنيدة من جانب تقليد الخشبة المنبسطة وغيرها من قيود المبنى المسرحى العتيق . وهذا الإحباط ـ بالإضافة إلى حقيقة أن المسرحيات المختلفة بحاجة إلى بيئات مختلفة ـ هو ما أدى فى السبعينيات إلى تزايد استخدام أماكن غير المبنى المسرحى لتقديم العروض» .

ثم يضم المؤلف إلى قافلة التجريب كلا من تجارب «**الباوهوس**» فى ألمانيا ، والداديين ، والمسرح السرى ، وتجارب «**جوان ليتلوود**» صاحبة فرقة «**المعمل المسرحى**» فى ستراتفورد إيست بإنجلترا . وقبل ذلك «**المسرح الحى**» ، ثم مسرح القلب وأعمال «**بيتر بروك**» ، التى «تكسبنا الوعى» الذى يجعلنا أكثر تكاملا فى جوانب إنسانيتنا كلها ـ على حد تعبير **كارل يونج** .

وفى النهاية فإن كتاب «**المسرح التجريبى من استانسلافسكى إلى اليوم**» ، لمؤلفه «**جيمس روس ـ إيفانز**» ، هو عرض مترابط ذو منهج علمى ، يكشف عن حقيقة فكرة التجريب المسرحى ويربطها بجذورها ، ويؤطر تجاربها داخل الصورة الكلية للاجتهادات ، بدءا من الجذور حتى آخر التجارب طليعية . أما الترجمة العربية فهى سهلة وموفقة ، وليس فيها أى غموض أو خروج «بالمصطلح» عن دلالته الحقيقية المألوفة . وكل هذا يؤكد فائدة هذا الجهد العلمى لدارسنا المسرحى فى أى من تخصصاته .

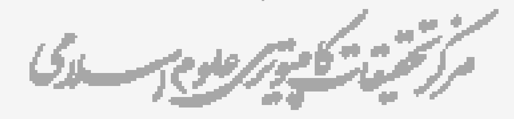
عرض الدوريات الأجنبية



١ الدوريات الإنجليزية

□ فريال جبوري غزول

يبدو لنا من مراجعة الدوريات الصادرة حديثاً باللغة الإنجليزية أن هناك نحوين رئيسيين في التعامل مع الفن المسرحي : السياسي والطقوسي . وهذان النحوان بالرغم من اختلافها الظاهري إلا أنهما يؤكدان على أهمية الوظيفة المسرحية فني المسرح السياسي كما في المسرح الطقوسي يكون للعرض دوراً نفسياً معيناً موعياً ، أو منفساً مطهراً ، وقد اخترنا مقالين لكل نحو من دوريات نقدية مختلفة .



المسرح السياسي

(أ) في بريطانيا

اخترنا من مجلة تحمل عنوان "الفصلية النقدية" الصادرة في شتاء ١٩٨١ والتي يصدرها قسم الأدب الإنجليزي في جامعة مانشستر مقال كتبه أستاذ الدراما في جامعة مانشستر ميك مارتن : «البحث عن شكل في المسرحيات الجديدة»[١] ويتميز المقال ببساطة تناوله للموضوع فهو يبدأ باستهلال لخلفية المسرح البريطاني الحديث ثم يقوم بعرض ملخص لخمس مسرحيات مع تقييم لكل منها . ويمكننا أن نقول أن المقال محاولة تعريف أكثر منها محاولة تحليل .

يبدأ مارتن صاحب المقال بالقول بأن التيار السائد في المسرح البريطاني الحديث هو عرض ونقاش المشاكل السياسية والاجتماعية من وجهة نظر يسارية . وفي أول الأمر كان هذا المسرح موجها إلى اليساريين وكان هناك تواصل بين الجمهور والمسرح . أما الآن وقد ترسخ المسرح اليساري فقد صار يهتم بالشكل الفني ولا يكتفي برسالته السياسية .

١ ـ أما المسرحية الأولى المقدمة فهي بعنوان "عالم مجنون يا أسيادي لباري كيف"[٢] وعنوانها مستعار من كوميديا لتوماس مدلتون Thomas Middleton (١٥٧٠ ـ ١٦٢٧) . وهي مسرحية تجعل الجمهور يشارك ضاحكاً ساخراً من التباين الاجتماعي . وهي تصور معركة في سياق الصراع الطبقي . وتصور المسرحية الجانب المهيمن عبر شخصيات مثل "إليزابيث" المرأة الارستقراطية وصاحب شركة وابنته "جانيت" التي انتابتها رغبة العمل الاجتماعي ، ومدير في قسم الأمن (سكوتلند يارد) . وفي الجانب الآخر نجد عائلة سبرايتلي وطبيب سكير وممثل نقابة عمالية وصحفي . ويصور المؤلف التناقض الكائن في تصرفات هذه الشخصيات ، فصاحب الشركة يود أن ينال لقباً ارستقراطياً ومع هذا يتصرف كالمراهق في ملاحقته للفتيات . أما في الجانب الآخر فهناك الملاكم "بيل" الذي لا يدخل حلبة الصراع اطلاقاً لأنه يتفق مع منافسيه مسبقاً على أن يتظاهر أحدهما بالمرض قبل المباراة فيحتفظان بمقدم المباراة . وهذه التناقضات تضحك وتقابل مابين الجانبين . وينجح المؤلف في اقناع الجمهور ـ كما يقول كاتب المقال ـ بأن صاحب الشركة منافق وأن عائلة الملاكم مغلوب على أمرها . ولكنه يحقق ذلك على حساب رسم شخصيات مسطحة ومع أن المسرحية ممتعة إلا أنها غير مُقنِعة فهي لا تحمل الجمهور على التعميم بأن كل مديرى الشركات منافقون ، وفشل المؤلف يرجع لكونه لا يربط سببيا بين بؤس عائلة الملاكم ونفاق صاحب الشركة . ويبدو البؤس والنفاق متجاورين ونابعين من فردية الشخصيات لا من نوعية العلاقات الاجتماعية ، أي أن المعركة بين الغالبين والمغلوبين لا تبدو وكأنها صراع طبقي .

٢ ـ اما المسرحية الثانية التي يقدمها صاحب المقال فهي "مهن" للمؤلف تريفور جريفيش[٣] . والمسرحية تصور الوقائع التي مر بها العمال في شمال إيطاليا في عام ١٩٢٠ ومحاولتهم السيطرة على الانتاج . والمسرحية تركز على نهجين سياسيين عبر شخصيتين رئيسيتين : كاباك و"جرامشي" فالأول يمثل الاتحاد العالمي الدولي وهو مبعوث إلى مدينة تورين الإيطالية ليحول الرفض الجماهيري إلى ثورة شاملة . وهو يتميز بالانتهازية السياسية بعكس "جرامشي" الذي يلتزم بمصلحة الجماهير ولا يريد ان يعرضها للخطر ويرفض المواجهة الشاملة التي يدعو لها "كاباك" . ويضيف صاحب المقال بأن المسرحية تشكو من قلة الأحداث وتبدو كمناظرة سجالية . وتمثل الشخصيتان اتجاهين سياسيين تنقصهما الحيوية والتشخيصية مع العلم أن شخصية "جرامشي" تسمح بالكشف عن أبعاد درامية وإنسانية ولكن تطغى عليها صورة "كاباك" الذي

تحول من محرض إلى ثوري ـ مضاد التزاما بالخط السوفيتي الرسمي الجديد بعد الانتفاضة في إيطاليا . وهكذا تبق الأفكار السياسية الخطيرة التي ينطوى عليها الجدل نظرية وبعيدة عن تجربة المشاهد .

٣ ـ أما المسرحية الثالثة فهي مسرحية اليجورية عنوانها "الرومان في بريطانيا" للمؤلف هوارد برينتن[٤] وفيها يقدم الأديب عالماً ماضياً ليوحي بالحاضر وعلى خشبة المسرح يتوالى عالمين : عالم الكلتيين Celts حين يغزوهم الرومان ثم السكسون ، وعالم شمال ايرلندا المعاصر . ويرى صاحب المقال أن البنية المسرحية صائبة فإن اقنع الماضي الجمهور بحق الكلتيين المغلوبين فبالضرورة يصبح حاضر أبنائهم (الايرلنديين المعاصرين) الموازى له مُقنِعًا . ومع هذا فقد فشل المؤلف في رأي صاحب المقال لأنه يفتقد البراعة ، فالجزء الأول من المسرحية (عند غزو الرومان لبلاد الكلتيين) تنقصه المهارة والصقل فالأحداث تركز على العنف بشكل مستمر فيفقد العنف بدوره قدرته على الإثارة أو الصدمة . ويبدو فيه وكأنه مُستخدَم لغاية ايديولوجية . وهكذا يبق الجزء الأول فجاً لا ينم إلا فيا ندر عن مواقف إنسانية كان يمكن أن تعمق من قيمة الرسالة الإيديولوجية للنص المسرحي . وفي نهاية الجزء الأول يستبدل الجندى الرومانى بدلته ببدلة جندى بريطاني ويقمع هجوم ثائر كلتي يحاربه بالحجارة باستخدام رشاش . وفي الجزء الثانى من المسرحية الموازى للجزء الأول ينتقل المؤلف إلى شمال ايرلندة . وفيه تعليقات يقولها الجندى البريطانى تعيد ما قاله الجندى الرومانى في الجزء الأول . ويرى صاحب المقال أن التوازى بين الجزء الأول والثانى يتم عبر التكرار لا عبر التماثل مما يثير شكوك المتفرج في القضية . مع العلم أن التشابه بين الماضي والحاضر وارد . ولكن سوء تقديمه يخلق عند الجمهور رد فعل معاكس ويرجع صاحب المقال فشل المؤلف إلى ترجيحه عند تقديم الأحداث عنصر العنف الاغتصابي عوضًا عن توثيق أوجه المأساة الإنسانية وصمود هوية المغلوبين في الصراع .

٤ ـ أما المسرحية الرابعة فعنوانها يعني "ملموس" أو "مهووس" وهي للمؤلف ستيفن لو[٥] وتجرى أحداثها في ضاحية من ضواحي المدينة الإنجليزية نوتنجهام خلال مائة يوم : مايو ـ أغسطس ١٩٤٥ (أى بين يوم انتصار الحلفاء في أوربا إلى يوم انتصارهم على اليابان) ، وهي فترة تكتنفها هموم الماضي الحربية وتطلعات السلام المستقبلية وفيها يُركّز المؤلف على ثلاث أخوات : جون العملية ، وبيتي الرومانسية ، و ساندرا الشخصية الرئيسية المصابة بالانفصام . وهي تحاول أن تتغلب على مأساة موت ابنها الصغير خلال غارة جوية فتدعي بأنها حامل من أسير حرب إيطالي . ورد فعل الأختين يشير إلى تباين شخصيتيهما ، فجون العملية تقترح الاجهاض ، و بيتي الرومانسية تقنع ساندرا بالاحتفاظ بالجنين مع أن الجنين وهم في ذهن ساندرا المضطرب . التي تضطر أخيراً إلى الاعتراف بأن حبلها لم يكن أكثر من حلم وخيال . ويرى صاحب المقال أن المؤلف ينجح في جذب انتباهنا إلى العواطف المتباينة من خلال اهتمامه بالتفاصيل والتقنية فتبدو الشخصيات معقدة ، ومُقنِعَة ، وليست واجهة لبث أفكار معينة ، كما يتشابك العالم الخارجي مع عالم الأخوات الداخلي عبر التقارير الإذاعية وفي شخصية جوني الذى لم يخض الحرب لإصابته بالصرع ولكنه منضم إلى حزب العمل . وفي النهاية عندما تواجه ساندرا زيف أوهامها تتجدد مأساتها وتنتحر . ويقابل هذا الحدث الخاص ، الحديث العام عن السلام وهكذا تختم المسرحية بالمفارقة .

٥ ـ أما المسرحية الخامسة فعنوانها "العوالم" وهي للمؤلف إدوارد بوند وملحق بها مقدمة بعنوان «أوراق المناضلين»[٦] وفيها يوضح بوند نظريته وتصوره للمسرح السياسى فهو يرى أن الفرد يمكن أن يكون محور الدراما عندما يتجاوز فرديته ويصبح نمطاً لعلاقات أكثر عمومية . وبوند من أهم المنظرين للمسرح المناضل في بريطانيا ، ويرى بوند أن المجتمع البريطانى مجتمع لا عقلاني في الدرجة الأولى ، فالعالم في تغير والتكنولوجيا الحديثة قد غيرت الحياة ولكن النسق الحياتي الذى يحكم العلاقات الاجتماعية في بريطانيا لم يتغير فما زال مرتبطاً بمفاهيم إقطاعية كالسيطرة والإكراه ، وللمجتمع البريطانى بنية سلطوية ترتكز على دعامتين : التضليل والقمع . ويشير بوند إلى الصراع القائم بين المقولات التي تحكم المجتمع والوعى الذى يتميز به أفراد هذا المجتمع ويرى بوند إنه لابد من تعرية المجتمع وفضح لاعقلانيته بالإشارة إلى القمع والتضليل الكامنين فيه وهو يقترح ما يسميه بالمسرح الملحمى . وهو مصطلح مستعار من بريخت وفيه يُصوِّرُ الإنسان عبر دوره الطبقي فأعمال الإنسان كما يرى المؤلف مرتبطة بالنسق الاجتماعي والسياسى الذى ينتمي له

ويعلق صاحب المقال على مسرحية العوالم قائلاً إنها لم تتجاوز الفردية بل طمستها في صرامة العرض وهدفه السياسى . فالمسرحية تصور المواجهة في إضراب عمالي بين الإدارة والعمال في شركة مسماة ت . س . س . وتصوّر رد فعل الجانبين عند تدخل جماعة من الإرهابيين الذين يقومون بخطف مدير الشركة (ومن ثم خطف سائق الشركة خطأ) من أجل الدفاع عن حقوق العمال . وينجح المؤلف ـ كما يقول صاحب المقال ـ في الكشف عن عنصر العنف في تكنيك الإدارة التي تطالب بتراجع العمال أو إدراجهم في زمرة المجرمين . ولكن المؤلف يفشل في إضفاء نبض الحياة والأصالة والعواطف على العوالم الثلاثة التي يقدمها . فمثلاً مدير الشركة المخطوف لا يبدى الخوف المتوقع . وهناك حدث واحد فقط تتداخل فيه المواقف الإيديولوجية بالانفعالات النفسية وذلك عند مواجهة العمال للإدارة على المسرح

ويختم صاحب المقال عرضه للمسرحيات الخمس بقوله إن المسرح السياسي مازال يبحث عن الشكل الملائم وإن هذه المسرحيات تجريبية في أساسها . ومع أنه بوسع الناقد أن يعرف ما يجب تجنبه في المسرح السياسي إلا أنه يصعب عليه أن يقول ما يجب تضمينه في هذا المسرح . وهو اعتراف من صاحب المقال بقصور الناقد عن التوصل إلى حلول بديلة .

(ب) في الولايات المتحدة

لقد اخترنا مجلة تحمل عنوان "النص الاجتماعي" في عددها الأول الصادر في شتاء ١٩٧٩ وهي مجلة تصدر ثلاث مرات في السنة عن جامعة وسكنسن الأمريكية . والمقال الذى نحن بصدد عرضه يحمل عنوان «سياسة المسرح ـ الصد» وقد كتبه مايكل براون وهو أستاذ علم الاجتماع في قسم الدراسات العليا في جامعة مدينة نيويورك .[٧] والمقال على عكس سابقه يطمح إلى التنظير ويبدأ بمقدمة في نظرية الفن الماركسية ثم يقدم مسرحيتين طليعيتين بدون أن يربط ربطاً محكما بين النظرية والمسرحيتين ، وهذه نقطة تخفظ أولية من جانبي كقارئة .

يبدأ صاحب المقال بالرجوع إلى مقولة الناقد الماركسي ريموند ولمز Raymond Williams الذي قال بأن النقد الماركسي ليس مجرد إقحام الحتمية الاقتصادية في الدراسات الثقافية . وإنما هو استرجاع الظاهرة الثقافية عبر بعدين : البعد الاجتماعي والبعد المادى ويضيف براون كاتب المقال بأن الماركسية كنقد للرأسمالية تبدأ بنقد المقولات Categories ومنها الثقافة . وعلى هذا فعلى النقد الماركسي أن يبدأ بتحطيم اليقين في وجود الموضوع ذاته وجوداً مستقلاً . محاولاً استرجاع الظاهرة الاجتماعية المادية . وهكذا يصبح موضوع الدراسة غير منعزل عما حوله . ويصبح عاملاً فعالاً في تشكيل الوعي .

ويرى ريموند ولمز أنه لابد للنقد الماركسي من أن يكون سوسيولوجياً ، وسوسيولوجية الدراما تقتضي دراسة المؤسسات والتيارات المسرحية ، والعلاقة بين المسرح والجمهور . ويدعو . صاحب المقال إلى استنباط المقولات من منطق الأشياء التي تتحول عبر تحليل الباحث إلى انعكاس واعٍ ، ويصر على ضرورة الإطاحة بمفهوم المسرحية كعمل موضوعي ومستقل كخطوة تمهيدية قبل الدخول في علاقة المسرح بالجمهور.وبناء على ذلك يقترح فصل المسرحية عن بقية النصوص ودمجها في الظاهرة الاجتماعية المادية . كما أنه يقترح على المحلل الماركسي للدراما البدء بجمهور المسرح لا بنصه لأن ثبات النص ومرتبطاته لا تكفي لمعرفة ما إذا كان النص رجعياً أو تقدمياً ، واقعياً أو نقدياً وإنما تُكتشف قيمته من خلال عرضه واستقراء وقعه على الجماهير .

ويضيف صاحب المقال بأن المسرح السياسى الماركسى لا يقدم نصوصاً يتكىء عليها الجمهور ، ويسترخى ، كما يحدث فى المسرح البورجوازى التقليدى ، وإنما يقدم ما يسميه بالنص ـ المضاد أى مادة مسرحية لا تشكل كياناً مستقلاً ، إيماناً منه بأن فى هذا التجديد كسر لهيمنة استقلال النص وعزله عن الحياة المعاشة .

ويستطرد صاحب المقال ليطبق مقدمته النظرية على مسرحيتين طليعيتين عرضتا فى نيويورك فى ربيع ١٩٧٨ واحداهما تحمل عنوان "الكلب الأشعث" Shaggy Dog Animation وقد قامت بتمثيلها فرقة مابوف ماينز Mabov Mines والأخرى بعنوان الشرطة " Cops " وقد قامت بتمثيلها فرقة العرض Performance Group .

١ ـ فى المسرحية الأولى "الكلب الأشعث" يصبح المكان المسرحى على درجة من الأهمية فالمسرح الراديكالى يحاول احتواء المسرح فى الحياة وبذلك يلغى مواضعات المكان المحدد الذى يعرف بخشبة المسرح والذى يجعلنا نتوقع من المسرحية أن لا تكون أكثر من ظاهرة احتفالية بين قوسين . ويسترجع صاحب المقال كيف حاول التيار المسرحى الطليعى المعروف بالمسرح الحى living Theater أن يدعو الجمهور إلى المساهمة فى العرض المسرحى ولكن دعوته لم تنجح .

لقد عرضت مسرحية "الكلب الأشعث" فى مكان واسع بحيث لا يمكن تتبعها خلال نظرة عابرة . وعلى المتفرج أن يحرك رأسه وعينيه فى اتجاهات مختلفة لبرى ما يحدث فهو شاهد أكثر من متفرج ، وبهذا يتخلص المسرح من كونه سلعة ثقافية تقدم للزبون . وهذا المشاهد يمر فى تجربة تراكمية لا استعراضية ، قد يجمع هو بين خطوطها المتعددة أو قد لا يرى فيها أى ترابط وهكذا تتحول علاقة الجمهور بالمسرح من علاقة سوقية إلى شهادة .

ويمكن وصف المسرحية بأنها تجربة طاغية ، تغطى فيها سجادة واسعة المساحة المسرح ، وكأنها خيمة وعلى حافتها يقف الممثلون وخلفهم واجهة مذياع ضخم تم عن نظام تقنى وتغطى أبعاد السجادة وواجهة المذياع على الجمهور وتساهمان فى عملية تسطيح لحركات الممثلين ، كما أن النطق يطلع من مكبرات صوتية موضوعة فى خزانات جانبية لا من أفواه الممثلين ، وليس هناك ترابط بين الحركات والأصوات إلا أن هناك إمكانية الترابط بينهم من قبل الجمهور .

وفى القسم الأول من المسرحية ترتفع السجادة فجأة ، بشكل يوحى بأنها مستبلع الجمهور ، حتى تختفى باتجاه اليسار . وحركة السجادة مهمة فى رأى صاحب المقال لأنها تشكل أزمة بالنسبة للجمهور ويبقى الشعور بالقلق حتى بعد اختفائها . وتخلق حركة السجادة أزمة وعى تتمثل فى الشعور بالضياع ، ضياع الشمولية . وابتداء من تلك اللحظة تقوم المسرحية بخلق توتر الجمع بين الجزئيات فى اشارات وتصريحات ومشاهد ، مكونة توقعات وهواجس متضاربة . وتتحول المساحة التى يتم عليها التمثيل إلى جزر مفككة عن بعضها ، وعليها معدات وأغراض مبعثرة . وهذا التبعثر فى المعدات يقابله تبعثر فى الضوء والصوت والحركة والنطق يتحدى مبدأ التنسيق . وكل حركة مسرحية توحى بشىء ما إلا أنها لا تسمح بتشكيل استمرارية وتكامل وبنية . وكل ممثل فيها يمثل نمطاً ، له وقفاته وحركاته المميزة وهناك منافسة ومواجهة وإزاحة مستمرة .

ويرى صاحب المقال أن فى هذه المسرحية هدما للوحدة الوهمية التى تفرضها السلطة والأخلاقيات المزيفة التى تدعو لها . ومع ان المسرحية تفتقد إلى الترابط النظرى إلا أنه يتم فيها ترابط عمل : ترابط الظرف بالحل . وبناء على ذلك يرى صاحب المقال ان المسرحية ليست طويلة بالرغم من ان عرضها يستمر لمدة أربع ساعات . وليست صعبة بالرغم من أنها تفتقد إلى الوحدة لانها تتميز بكثافة حقيقية كثافة النسيج المسرحى . وهكذا تعبر المسرحية عن رفض لمنطق القوة الغاشمة . وجماليات النفوذ والسلطة ومزاعم وحدة واستمرارية النظام السائد . ولا تكتمل هذه المسرحية إلا عند استيعابها الإبداعي وصيرورتها الثورية أى عندما تصبح المسرحية ممارسة ثورية إبداعية أو ما يسميه الماركسيون براكسيس praxis بفعل الجمهور .

وكما أن سحب السجادة فى الجزء الأول من المسرحية محا الفاصل بين البداية والنهاية وهدم التتابع ، ففى الجزء الأخير تقدم المسرحية نهاية تجدد البداية وذلك عندما تطالب روز أسيادها بأن يعترفوا بأن هناك ما يتجاوز نفوذهم وهو طلب بالتسليم والإقرار وليس بالثورة ، أى أن المسرحية فى آخر الأمر تتراجع عن مبدأ البراكسيس الذى مهدت لممارسته خلال العرض وتستبدله بالخماس يمثل فكراً جاهزاً . ويعلق صاحب المقال بقوله أن مسرحية الكلب الاشعث راديكالية إلا إنها فى آخر الأمر تؤثر مسرحيتها على راديكاليتها .

٢ ـ أما المسرحية الثانية الشرطة فتختلف عن سابقتها التى تنتهى بحسم التبعثر والتفكك بأن ترفض الحل السابق . تتوالى الأحداث فى مسرحية الشرطة بلا أى رابط وكأنها كلها اعتباطية وعرضية ولا تشير إلى شىء ، وفى آخر ربع ساعة من العرض يحدث عنف غير متوقع ، ولا ينم على مغزى . والعرض يستحوذ على انتباه الجمهور وإن كان يصعب تفسير ذلك ، وقد حاول النقاد أن يجدوا وحدة فى المسرحية ولكنها كانت كلها إسقاطات فى رأى صاحب المقال .

وأحداث المسرحية تدور فى مطعم شعبى أمريكى ، فيدخل الممثلون وينفضون المطر عن ملابسهم ويطلبون الأكل ثم يأكلون ويشربون وينصرفون . وهذا المطعم يمثل «محطة» بالنسبة للمارة وفيه تسمع تمتمات وحوارات وطلبات وفترات صمت وحركة الخدمة وتقديم الصحون . أما العنف والقتل فيظهران بدون باعث ويستمران لبضع دقائق وهو أمر صاعق وفجائى كحريق يشب فى بيت مجاور ولكنه لا يعكس شيئاً . وتبدو المسرحية كامتداد لما يحدث فى الحياة الأمريكية لا تكاد تختلف عما يمر بالإنسان العادى يوميا ، إلا أن وعى الجمهور يتبلور بعد حضور المسرحية ، أى أن المسرحية كما يقول صاحب المقال ليست سياسية صرفة ولكنها مدخل إلى الوعى السياسى .

ويختتم صاحب المقال بقوله إن هذا النوع من المسرح يرفض أن يكون عملاً فنياً متكاملاً حتى لا يمكن استخدامه وتوظيفه من أجل الرأسمالية كما يحدث فى الفنون الأخرى حيث يرضى الفنانون بالتعامل مع المؤسسات الرأسمالية بأشكالها وأسمائها المختلفة .

ويبدو لى تعقيباً على هذا المقال أن أضيف أن الخوف المهول من قدرة الرأسمالية الأمريكية على تحريف واحتواء وتوظيف كل نزعة ثورية وإنجاز فنى لخدمة اغراضها قد أدى إلى خلق مسرح يركز على تقديم مادة مسرحية نيئة أو خامة غير جاهزة حتى يشارك الجمهور فى تشكيلها أى يساهموا فى ممارسة ابداعية ثورية تصعّد من وعيهم من جهة ، ومن جهة ثانية تبقى المادة المسرحية غير المتكاملة عصية على استيلاء السلطة عليها . ويبدو لى من مقارنة المقالين السابقين أن التجارب البريطانية فى المسرح اليسارى ما زالت تنصب على المضمون الثورى بينما تركز التجارب الأمريكية على الشكل الثورى فى المسرح السياسى .

المسرح الطقوسى

أما المسرح الطقوسى فيبدو الاهتمام به عبر مقالين ، أحدهما يرى فى مسرحية لشكسبير تعبيراً عن ظاهرة طقوسية والآخر يتعامل مع جماليات وبويطيقا العرض وهما يشيران إلى الناقد وعالم الانثربولوجيا فكتور ترنر Victor Turner الذى تركت بحوثه أثراً عميقاً على الدراما ، كما فعل من قبله ليفى ـ شتروس Lévi - Strauss على الاساطير والقصص .

(أ) النص المسرحى والظاهرة الطقوسية

فى فصلية تحمل عنوان "الدراما المقارنة" وفى عددها الصادر فى خريف ١٩٨٠ مقال بعنوان «الحلم والظاهرة الطقوسية فى حلم ليلة صيف» كتبته فلورنس فولك من جامعة برنستون وهى مخرجة وممثلة وقد قامت بدراسات عديدة عن المسرح الشكسبيرى .[8] وفى هذا المقال تتعرض صاحبته بالتحليل والتشريح لكوميديا

شكسبير حلم ليلة صيف[٩] وهى تقول بأن هذه المسرحية تعالج موضوع الحلم كمحوّل كما أن شكسبير فى مسرحيته العاصفة The Tempest يعالج الحلم كَسر من الأسرار.

وفى بداية مسرحية حلم ليلة صيف نرى لكل شخصية رؤيتها الخاصة الضيقة التى تتعارض مع رؤى الآخرين وكل منها يتصور أن رؤيته هى الأصح ، فمنذ البداية تواجه هرميا والدها ودوق أثينا بحبها وترفض أن تتزوج الرجل الذى اختاره والدها لها فتقول : «ياليت والدى يرى بعينى» ويرد عليها الدوق : «بل من المستحسن أن تنظر عيناك بحكمة والدك» . ويمكن تلخيص المسرحية قبل البدء بسرد مقومات المقال بأنها مسرحية خيالية عن عاشقين هرميا وليساندر أما إيجيوس أبو هرميا فيريد أن يزوجها من ديمتريوس وهذا الأخير يريدها ولا يريد صديقتها هيلينا التى تحبه حباً لا نظير له . تقرر هرميا أن تهرب مع حبيبها ليساندر إلى خارج أثينا وهناك فى الغابة يلحق بهما ديمتريوس وتلحق به هيلينا . وفى الغابة يعيش اوبيرون ملك الجن وزوجته . وبعد أن يسمع اوبيرون بحب هيلينا لديمتريوس وصد الأخير لها يقرر أن يضع فى عينيه عصيراً سحرياً يجعله يعشقها ، ولكن يُوضع العصير خطأً فى عينى ليساندر ثم ديمتريوس فيصبح الأثنان واقعين فى غرام هيلينا . وأخيراً فى نهاية المسرحية يرجع ليساندر إلى حبه الأول هرميا ، ويبقى ديمتريوس عاشقاً لهيلينا وهكذا تنتهى الدراما بزواج العشاق ونهايتهم السعيدة .

وترى صاحبة المقال أنه يمكن تقسيم هذه الكوميديا إلى ثلاثة أقسام :

أثينا ـــــ الغابة ـــــ أثينا

وهذا التقسيم يوازى ما يحدث فى طقوس الانتقال ويعرّف قاموس علم الاجتماع طقوس الانتقال كما يلى :

«يشير المصطلح بوجه عام إلى مجموعة شعائر (طقوس) تميز عملية الانتقال (الأساسية) فى حياة الفرد من مرحلة إلى مرحلة أخرى ، ومن وظائفها الجوهرية توفير الوسائل النظامية التى توفر مكانة معينة والإعلان عن ابتداء مكانة أخرى مختلفة ، توفر للفرد الدعم العاطفى وتؤكد التزامه بواجباته وتحدد حقوقه» .

ويجدر بنا أن نذكر أن صاحبة المقال ترجع إلى دارسة فكتور ترنر لثلاثية طقوس الانتقال فى زامبيا (غرب أفريقيا) حيث يترك الفرد قريته إلى الأدغال والأحراش لفترة ثم يرجع إلى القرية متجدداً ، منتقلاً من منزلة معينة إلى أخرى . ويرى ترنر أن هذه الثلاثية المرتبطة فى الأذهان بالطقوس البدائية لها ما يقابلها فى كل المجتمعات ، وهو يطلق ويصوغ الأسماء التالية على مراحلها :

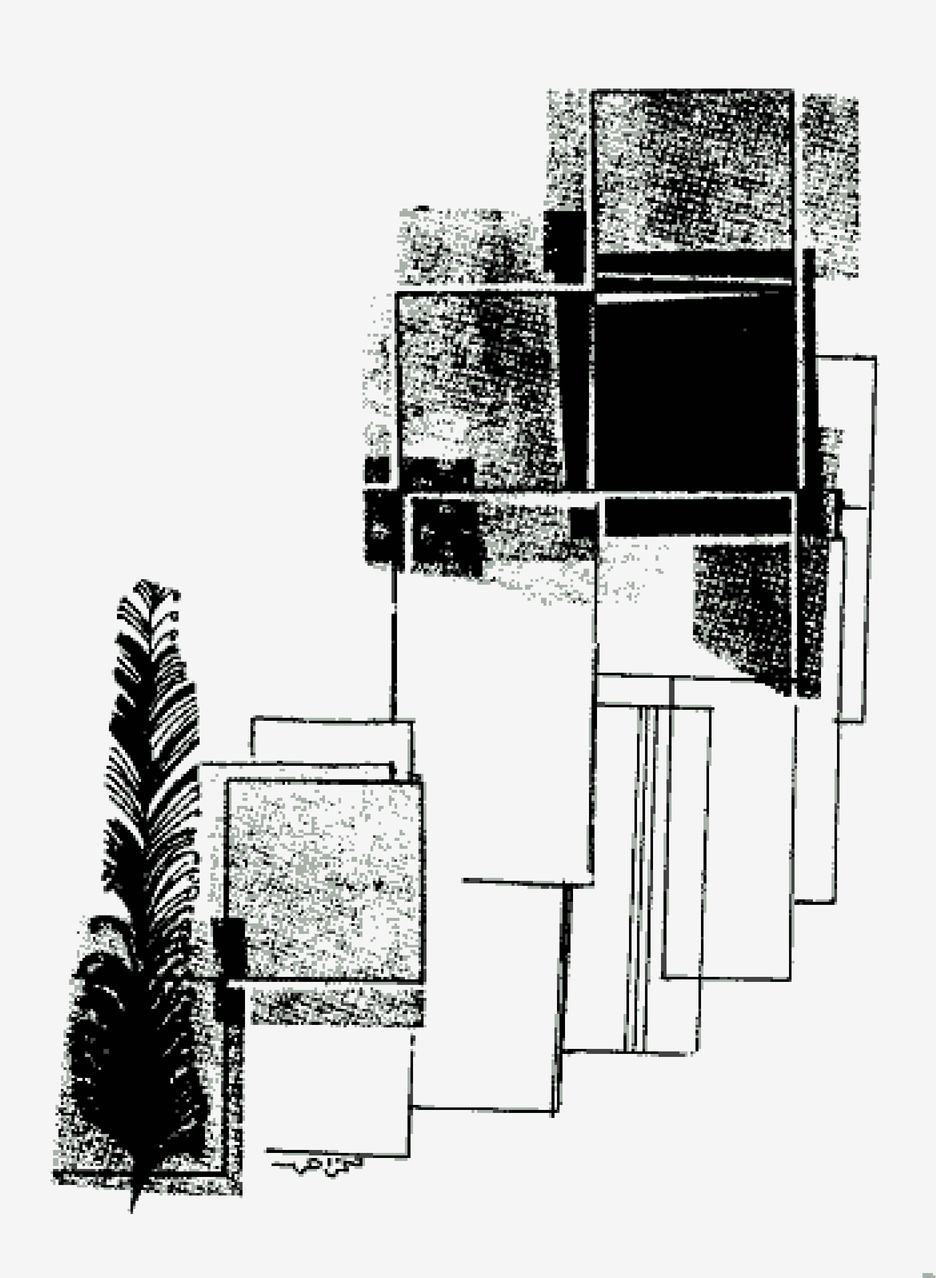
١ ـ البنية Structure ويقصد بها الخط المجرد الراسخ للنظام الاجتماعى المبنى على القوانين والعادات . ومن الواضح أن مفهوم البنية عند ترنر مغاير لمفهومه عند البنيويين .

٢ ـ الجماعية Communitas ويقصد بها مجموع مؤقت وعفوى من الأفراد فى ظروف لا تقليدية وهى تمثل النظير العكسى للبنية وفيها يحصل الانتقال والتحول وبعد المرور فى هذه المرحلة الجماعية يرجع الفرد إلى مجتمع البنية .

٣ ـ المجتمعية societas وهى تمثل ما يحصل للبنية بعد أن تتجدد بالجماعية ، أى هى حصيلة تفاعل البنية بالجماعية وجدليتها .[١١]

ويرى ترنر أن البنية تتحجر بعد فترة فتحتاج إلى تجديد وتنفيس فتتم مرحلة الجماعية لترجع إليها ديناميتها وقد ربط ترنر بين ما سماه بالبنية والبنية ـ المضادة (أى لا بنية الجماعية) ليفسر إيقاع المجتمعات بما فيها من مد وجزر ، من نزعات محافظة وانتفاضات ثورية .

وترى صاحبة المقال أن مسرحية حلم ليلة صيف تتبع النموذج الذى قدمه ترنر فتقابل بين الإطار النظرى والمسرحية :



١ ـ المرحلة الأولى أو البنية وفيها لأثينا طابع سياسى وقانونى ، تحكمها الأعراف والتقاليد ، فالبنية مرتبطة بالتاريخ وهنا نجد كيف أن البنية تفتقد المرونة وتتميز بالصرامة وتحتاج إلى دينامية الجماعية لتجدد ذاتها . ويبدو لنا فى هذه المرحلة دوق أثينا بالرجل التاريخى المرتبط حكمه بالأعراف والتقاليد فهو يفرضها على الفتاة العاشقة هرميا وكذلك والدها يتبع الخط نفسه . وهما يهددان هرميا ويفرضان عليها طاعة الأب وإلا حُكم عليها بالموت أو الرهبنة . ولا يبقى إلا الهروب حلاً لهرميا وحبيبها .

٢ ـ المرحلة الثانية أو الجماعية وفيها يكون للغابة التى يهرب إليها العاشقان جو الانتقال والممكن والحلم ، وفيها تبتعد الشخصيات عن جمود وعقم المرحلة الأولى ليشتركوا فى سيولة وتدفق ودينامية هذه المرحلة . فهناك ارتداد من التاريخى إلى الخرافى . وفى هذه المرحلة تصبح الفوضى الإبداعية نقطة الانطلاق لخلق انسجام لاحق ، وحتى اللغة فى هذه المرحلة تكتسب غنائية . وترى صاحبة المقال أن الحلم والغنائية يشتركان فى عنصر التكثيف الذى تفتقده الحياة اليومية وهما عاملان مساعدان للتحول وهو غرض المسرحية . وفى هذه المرحلة الفوضوية المتميزة بالبنية ـ المضادة والعبثية يتعلم العشاق الأربعة المفهوم الحقيقى للحب . وفى الفجر تنتهى المرحلة الثانية وينتهى الحلم .

٣ ـ المرحلة الثالثة وهى مرحلة المجتمعية وفيها وصف لوضع أثينا بعد أن وجدت ذاتها عبر الجماعية وهى تمثل التطور عبر الحلم وليس العقل . وفى هذه المرحلة حسم لثنائية البنية والبنية ـ المضادة المُمَيِّزة للجَماعية وهى تمثل إمكانية تغير البنية التقليدية بامتصاصها امتصاصاً خلاقاً للطاقات الإبداعية للاوعى المتمثلة فى الحلم والشعر والخيال وبذلك تتخلص من الجمود والعقم .

ومما لا شك فيه أن البنية تحتاج إلى لعبة الخيال لكى لا تتصلب وأن الحركة المسرحية من أثينا إلى الغابة ثم الرجوع إلى أثينا أو بمصطلحات ترنر من البنية إلى الجماعية إلى المجتمعية ظاهرة لولبية لها وظيفة التصحيح والتطهير .

(ب) العرض المسرحي والظاهرة الطقوسية

فى مجلة تحمل اسماً غريباً : الشيريجا : بويطيقا الشعوب والتى تصدر عن جامعة بوسطن مرتين فى السنة مقال بعنوان «جماليات العرض» (خريف ١٩٧٦) وقد كتبه ريتشارد شيشنر وهو رئيس تحرير سابق لـ مجلة الدراما ومخرج لفرقة مسرحية فى نيويورك اسمها «فرقة العرض» ، وقد أشار إليها المقال الثانى الذى عرضناه فى معالجته لمسرحية الشرطة ، وله كتابات عديدة عن المسرح.[١٢] أما اسم المجلة «الشيريجا» فمأخوذ من لغة الشعوب الاسترالية ويدل على لوح يستخدم فى الاحتفالات الطقوسية .

وأهم ما يتطرق له صاحب المقال هو الربط بين الظاهرة المسرحية وأصولها الطقوسية والشعائرية ودور العرض فى التحولات النفسية والجماعية لدى الشعوب والثقافات المختلفة ويرجع صاحب المقال بأن الإنسان فى مرحلة الصيد والتجميع أى ماقبل المرحلة الزراعية كان يجتمع لعروض احتفالية فى كهوف مزينة وهى تشبه ما يُعرف بالكرنفالات ، وهى الأصول الأولى للعروض المسرحية . ويرى بناء على ذلك أن المسرح كمكان مخصص للعروض المسرحية أقدم بكثير مما يتصور الباحثون الذين يرجعون نشأته إلى القرن الخامس قبل الميلاد فى بلاد اليونان . ويرى الخط المسرحى كما يلى : تجمع يتلوه عرض ، ثم تشتت وهذا الخط يتواجد فى المدن بشكل عادى ، فمثلاً عندما يحدث حادث نرى العابرين يجتمعون حول المكان ويتساءلون عما حدث ، ثم يتفرقون وهو شبيه بما يحدث فى قاعة المحكمة وإن كان بشكل أكثر تنسيقاً . وفى المسرح نلاحظ نفس الخط الدرامى للحادث على قارعة الطريق وفى المحكمة ، ولكنه يحصل بشكل فنى .

وهناك نمط آخر من الدراما التى تتواجد بشكل عادى وهو المسيرة . ويرى صاحب المقال أن المسيرة أشبه ما تكون بالحج حيث تتبع خطاً معيناً وتتوقف فى أماكن محددة لتقوم بشعائر خاصة ومن أشكالها المسيرة السياسية والجنائزية والاستعراض العسكرى ، والمسيرة عكس الحدث الدرامى ، لأنها مدروسة تعرف متى وأين ستنتهى . ويجد صاحب المقال أن الحدث الدرامى والمسيرة هما دعامتا المسرح .

ثم يدخل صاحب المقال فى توضيح علاقة شكل المسرح المعمارى بالدور الذى يقوم به فى ثقافة ما فمثلاً المسرح الإغريقى كان يتميز بوجود المذبح الشعائرى فى وسطه وانفتاحه على المدينة وذلك لدوره الدينى وعلاقته الحميمة بالمدينة ــ الدولة اما المسرح ذو الستارة والمنغلق الذى واكب الراسمالية فهو يقدم الدراما على أساس بضاعة يحاول أن يجتذب الجمهور لها . ولهذا يركز على الديكور والملابس المسرحية . ويضيف صاحب المقال أن المسرح القديم والطليعى يتميزان بدورهما المُحَوِّل أى أنهما يقومان بالتحويل بعكس المسرح الذى اعتدنا عليه فهو يقوم بالمحاكاة .

ويستطرد صاحب المقال متحدثاً عن التحولات مستخدماً نظرية فكتور ترنر وبصورة خاصة كتابه : الدراما والميدان والمجاز[١٣] وفيه يثبت ترنر أن أى دراما اجتماعية (ويقصد بها ظواهر اجتماعية ذات بعد درامى) تتكون من أربع مراحل :

١ ـ صدع أو خرق يتصاعد ويصل إلى درجة .
٢ ـ الأزمة ثم يعقبه .
٣ ـ محاولة رأب الصدع بالنصيحة أو التوسط وينتهى .
٤ ـ إما بإعادة التكامل أو الإنفصال .

ويرى صاحب المقال أن هذه المراحل الخطية تتواجد فى الدراما المسرحية كما تتواجد فى الدراما الاجتماعية ، وهى عالمية لا تقتصر على ثقافة معينة ، ويضيف صاحب المقال بأن العرض نفسه يحتوى على هذه المراحل الأربعة ولكنه يختلف مع ترنر فى النقطة التالية : يرى ترنر أن العنصر الدرامى يقبع فى الصراع وحله أما صاحب المقال فيرى أن الدراما تكمن فى عنصر التحول . والتحول يتم فى المسرح على ثلاثة مستويات : فى الرواية المسرحية نفسها وعند الممثلين الذين يكيفون نفسهم للدور وكذلك عند الجمهور الذى يتغير إما تغيراً مؤقتاً (فى الدراما الترفيهية) أو تغيراً باقياً (فى الدراما الطقوسية) . ويرى صاحب المقال أن ما يميز الدراما الفنية عن الدراما الاجتماعية هو التحولات ، ففى الدراما الفنية تشمل الجمهور أما فى الدراما الاجتماعية فهى تشمل المشاركين أو اللاعبين فقط . كما أن التغيرات فى الدراما الطقوسية تكون فى المكانة أو المنزلة أما التغيرات فى الدراما الفنية فتكون فى الرؤية أو الوعى .

ويعزو صاحب المقال الغموض فى المسرح المعاصر إلى مزجه بين المسرح الفنى والدراما الاجتماعية والطقوس حيث تتداخل كلها كما يحدث فى الاخبار المتلفزة والممسرحة . ويرى أن تزايد الإرهاب يرجع إلى محاولة جذب نظر المجتمع إلى محنة الإرهابيين أى القيام بعرض درامى وهذا مشير خطير إلى فشل وعجز وسائل التوصيل العادية .

ويستطرد صاحب المقال إلى الناحية العملية من الحل الذي يقترحه كمخرج لفرقة طليعية ويصف محاولاته لكسر الحواجز بين المسرح والحياة ، بين الدراما الفنية والدراما الاجتماعية ، واشتراك المتفرج اشتراكاً حقيقياً فى المسرحية بتوفير أحداث كثيرة يختار ما يبدو له لمتابعتها فيمكنه مثلاً أن يركز على ممثل وهو يرتدى زيّه أو متابعة حدث معين أو مراقبة المتفرجين المتداخلين فى جلساتهم مع الممثلين . ويرى صاحب المقال أن هذا يساعد المتفرج على أن لا ينساق بل يختار إيديولوجياً ووجدانياً وعقلياً . ويصر صاحب المقال على دور المخرج فى استغلال وتوظيف البيئة والمحيط لأغراض فنية بدلاً من المطالبة بصالة مسرحية تقليدية .

لو تأملنا المقالين السابقين المتعلقين بالمسرح الطقوسى لوجدنا أنهما محاولتان لربط المسرح الإليزابيثى والطليعى بالأنماط الدرامية الجوهرية عند الإنسان .

ويبدو لى من هذه المقالات الأربعة أن الدراسات والتصنيفات فى المسرح الغربى تمر فى مرحلة تساؤل عن وظيفة وشكل المسرح مما يدفعها إلى البحث والتجريب والتجديد والتطلع إلى نماذج وأنماط من العالم الثالث .

• هوامش

---

(١) Mick Martin, «The Search for a Form»: Recently Published Plays,» Critical Quarterly XXIII: 4 (Winter 1981) PP. 49-57.

(٢) Barrie Keefe, A Mad World, My Masters.

(٣) Trevor Griffiths, Occupations.

(٤) Howard Brenton, The Romans in Britain.

(٥) Stephen Lowe, Touched.

(٦) Edward Bond, The World, with the Activists Papers.

(٧) Michael E. Brown, «The Politics of Anti—Theatre,» Social Text 1: 1 (Winter 1979) PP. 157-168.

(٨) Florence Falk, «Dream and Ritual Process in A Midsummer Night's Dream.» Comparative Drama XIV: 3 (Fall 1980) PP. 263-279.

(٩) William ShakesPeare. A Midsummer Night's Dream.

(١٠) محمد عاطف غيث . قاموس علم الإجتماع (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٩) ص ٣٨٩ .

(١١) للمزيد من التفاصيل راجع .

Victor Turner, The Ritual Process (Ithaca: Cornell University Press, 1969).

(١٢) Richard Schechner, «Towards a Poetics of Performance,» Alcheringa: Ethno-Poetics II: 2 (Autumn 1976) PP. 42-64.

(١٣) Victor Turner, Dramas, Fields, and Metaphors (Ithaca: Cornell University Press, 1974).



الدوريات الفرنسية



المسرح الذى تحاول أن نعمق مفهومه الآن لا هو معاصر ، ولا هو طليعى ، ولا هو جديد ، ولا هو عبثى ، لكنه يصبو فقط إلى أن يكون أكثر حرية وأفضل من ذى قبل .

آرابال

وهذه الحرية هى محور الدراسات التى طالعتنا فى الأعداد الأخيرة من مجلتى «المسرح العام» Theatre Public العدد (٤٣) و«تهاريج» Bouffonneries ، العدد الرابع .

وقد عنيت «تهاريج» بالتعبير الجسدى ووسائل الارتجال والسبل إلى تحقيق أكبر قدر من التعبيرية .

واتخذ عدد مجلة «المسرح العام» عنوانا عاما يبدو غريبا للوهلة الأولى : «الحيوانات الرامزة» Bestiaire . وقد تنوعت الدراسات حول مواضيع شتى ، نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر : لم نراقب الحيوان ؟ مفاتيح إلى عالم الحيوانات الرامزة ، فى المسرح الإليزابيثى و(الشكسبيرى) ، من القناع إلى الحيوان ، إلخ ...

وقد وقع اختيارنا على موضوعين ، الأول بعنوان : الارتجال وأسسه ، والثانى بعنوان : من القناع إلى الحيوان .

١ ـ الارتجال وأسسه : أدى البحث عما سمى «بوحدات أساسية مسرحية» إلى دراسة ظاهرة الارتجال من حيث توظيفها فى تطبيقات مختلفة ومتنوعة . وقد اهتم المقال بنقطتين :

أولا : إعادة النظر فى الميثولوجيا الغربية لمفاهيم اللعب الارتجالى بوصفها نتيجة لفعل عفوى .

ثانيا : إشكالية الإبداع والفردية فى المسرح .

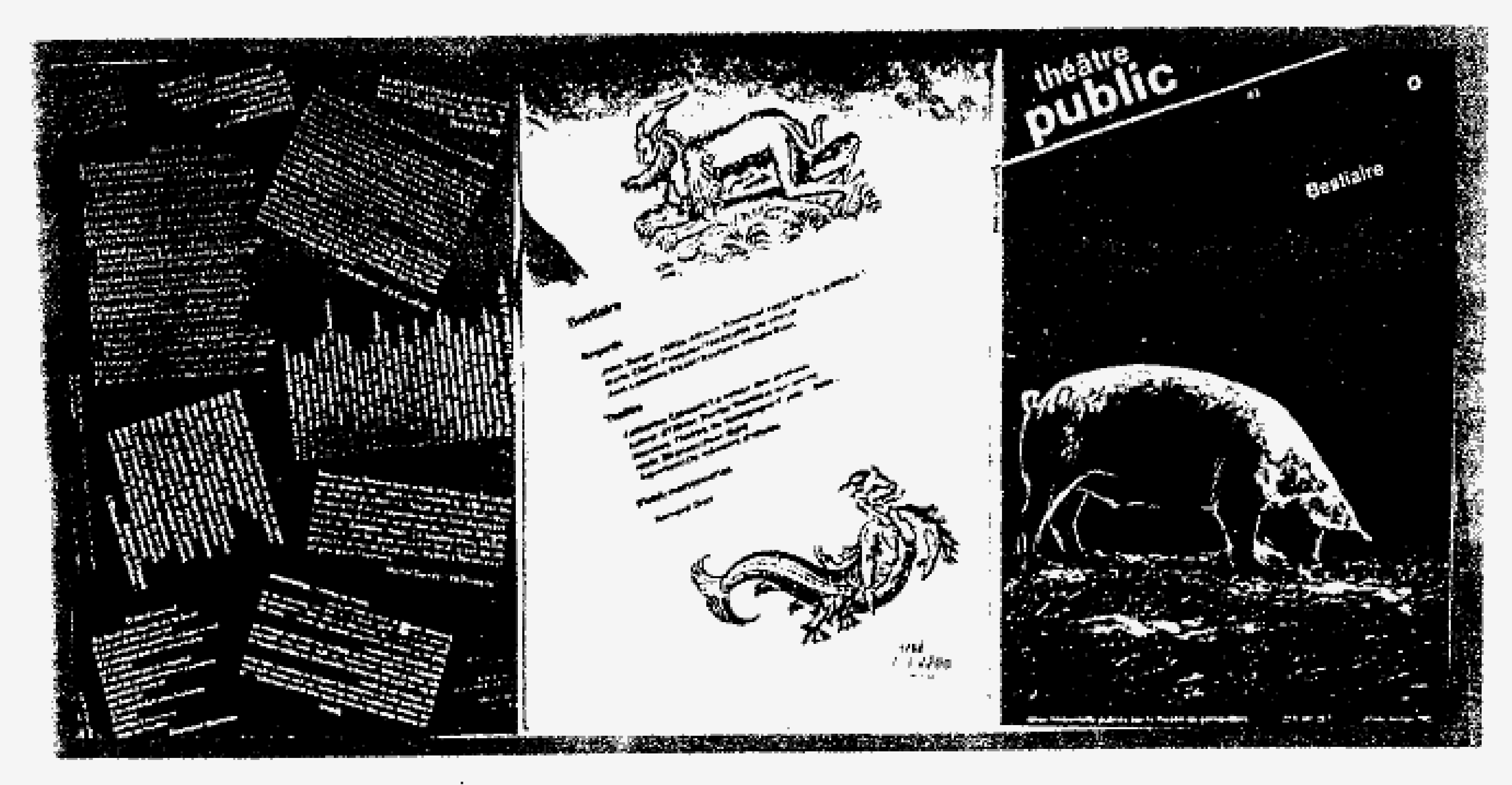
وينتظم هذا البرنامج قراءة تحاول أن تكون أنثروبولوجية ومسرحية فى وقت واحد . وتلك هى الأسس التى قامت عليها المدرسة الدولية للمسرح الأنثروبولوجى ، التى ضمت روادا من أوروبا وأمريكا وآسيا ، على رأسهم «باربا» و«جروتسكى» و«روبليدو» . ومن حصيلة التجارب التى قامت بها تلك المدرسة ـ بالاشتراك مع المسرح الحر الإيطالى بقيادة «أسكوديرو» (الذى يعد التلميذ الأول لمارسو Marceau) ـ عن مفهوم الارتجال بوصفه فعل إبداع عفوى ، رسخ فى الأذهان كما يقول روبليدو «أن التدريب قد أدى إلى استغلال مجموعة وحدات سلوكية تسمح للممثل بأن يواجه أى موقف فى أى ظرف ، وأن يظل فى حالة ارتجال مستمر» .

ويعتمد المسرح الحر على تدريبات ثلاثة أساسية :

(١) السير : يسير الممثل ساعات وهو يغير إيقاع السير واتجاهه وشكله بصفة مستمرة .

(٢) العلبة : يعد الممثل نفسه سجين علبه ، أى مرتبطا بمسافة ضيقة للغاية ، ويكرر حركات تعتمد على تقلص عضلات الرأس . ويلاحظ روبليدو أنه : «كان علينا أن نصاحب تلك الحركات بالرغبة المستمرة فى الخروج من العلبة ، أو حتى بالخروج من أجسادنا ، للوصول من الوضع أ إلى الوضع ب ، كان علينا أن نسلك سبلاً متعددة» .

(٣) الدائرة : تدريب جماعى أساسى للسيطرة على معنى الفضاء والإيقاع



والالتحام بالآخر. ويبدأ هذا التدريب بالسير الفردى ، حسب إيقاع فردى ، ثم فى لحظة ما ، يبدأ الإيقاع الجماعى يفرض نفسه على المجموعة التى تتحلق وهى تصدر أصواتا غير واضحة . وهذا التدريب يأتى أساساً من ترسب الاعتقاد بأن اللقاء مع الجماهير إنما هو منبع خصب للمفاجآت ، حيث قد يؤدى أحياناً إلى حالة من فقدان التوازن الكلى المؤقت.

وتبدأ عملية الارتجال الفعلى ـ بعد التدريب ـ بطرح موضوعات فكرية : (مثل الجوع ـ العطش ـ الرعب ـ الحرب) ، «ليس علينا أن نؤديها ولكن أن نشعر بها ـ كما يقول أحد الأعضاء . وكنا نسير مغمضى العيون ، كل منا مكلف بفكرة ، وهو يحاول أن يقدم تصوره الشخصى لها . كل هذا لم يكن يعنى المسرح بالنسبة لنا ، ولكن تلك التدريبات كانت تسمح لنا بالوصول إلى الوعى العميق بالتجربة الفردية»

ويسلك الارتجال أحد طريقين : إما الطريق الذى يهدف إلى الموقف النهائى من خلال الذاتية الشديدة ، أو الطريق الذى لايلتزم بأى غرض ذاتى ، وينطلق من سلسلة من التدريبات المعروفة مسبقا . ومن هنا يمكن للارتجال أن يكون مجالاً تربوياً ـ فى المقام الأول ـ يهدف إلى تحقيق الغرض فى مرحلة ثانية ، وذلك مايؤكده «جونستون» Johnstone الذى تحول من قسم «الكتابة المسرحية» بالمعهد الملكى البريطانى إلى مسرح الرياضة الذى يقف فى مفترق الطرق بين العرض التقليدى والارتجال المستمر . وقد أنشأ جونستون ـ بعد تعاونه مع «جون آردن» و«إدوارد بوند» ـ «المسرح الآلة» فى سنة ١٩٦٩ ، الذى حاول فيه أن يركز على العلاقات التى يمكن أن تقوم بين أغراب لاتربط بينهم صلات شخصية على الإطلاق . وقد حاول جونستون أن يقدم تصوراً آخر للاقتراحات التى أسماها ستانسلافسكى «الظروف المسعفة» ، والتى قيدت الممثلين لفترة طويلة . واستبدل جونستون بالإسنادات الموضوعية للظروف : من ؟ ماذا ؟ أين ؟ نماذج فارغة أو بداية ، تصلح أساسا للارتجال (على سبيل المثال : أن تقول أول شىء يخطر ببالك ، أو أن تستخدم نوعية معينة من العلاقات الاجتماعية ، كالعلاقة سيد / مسود إلخ ...) . أما «يوجينيو باربا» Barba فقد ميز نوعين من الارتجال :

(١) ارتجال فى مجال الخامة

(٢) ارتجال المونتاج (الذى يفترض القانون مسبقا» .

ويفسر «اينجار ليند» Lindh السويدى ، تلميذ «إتيين ديكرو» Decroux الارتجال على أنه تنويعات على أساس من منطق الضغوط التى تشكل البنية الأساسية فى الموضوعات التى يقدمها الممثل . ويستخدم «ليند» فكرة الإيقاع الديناميكى الذى أصل جذوره ديكرو ، والذى يعتمد على تدريبات تهتم بالجزئيات فى الحركات اليومية والاعتيادية . وذلك من شأنه أن يعمق ديناميكية الحركة ، ويسمح للممثل بتشكيل ريبرتوار حركات خاص به .

ويرتبط «لارش» Larsen بأسس الارتجال التى يتبعها «مسرح أودن» Odin Teatret . وقد تعاون مع باربا فى تقديم عرض يعتمد على فقرات من حياة ديستوفسكى وأعماله ، بعد مزاوجة ناجحة بين الموضوع والوسيلة .

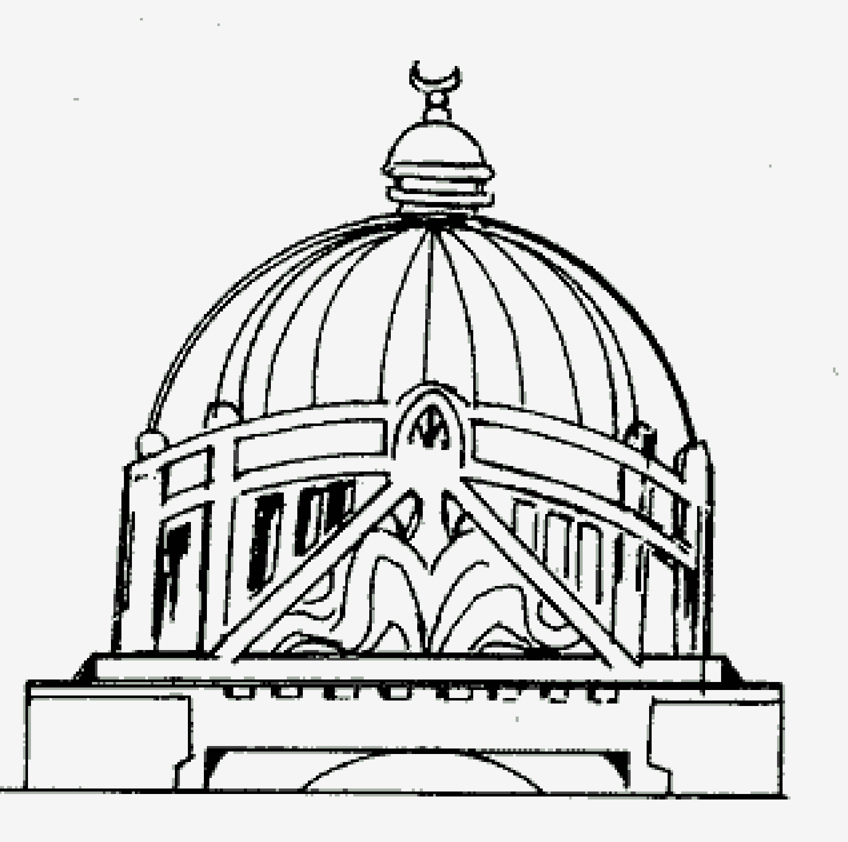
وفى رأى باربا أن الارتجال «بوصفه خامة فى العمل أجل العرض ، هو تقوية للحظات الأساسية التى يجب الاعتماد عليها وكأنها درجة الصفر من المسرح ، حيث الحركة هى بحق وحدة فى السلوك المسرحى ، ولكنها لم تتحول بعد إلى وحدة فى عرض معين . أما وظيفة المجموعة فهى السعى وراء الـ Bios أو المنطق الإيحائى الذى يسمح بإحياء حتى لموقف تصويرى .

٢ ـ وإذا ماانتقلنا إلى المقال الذى يبحث فى العلاقة بين القناع والحيوان (والذى قدمته مجلة المسرح على شكل حوار) ، نجده يعتمد أيضا على الحركة غير المألوفة ، التى ظهرت فى عرض بيرجنت Peer Gynt الذى أخرجه «باتريس شيرو Chereau» وقامت فيه «ناداستراتكر» (المرأة ذات الرداء الأخضر ، ابنة ملك التيرول بدور جعلها تلتزم بالمشى على أربع طوال العرض ، إذ أنها جسدت «الخنزيرة» . ومن خلال المحاورة نستشف موقف الممثل من مشاكل القناع وتمثيل أدوار الحيوانات ، وغير ذلك من المشاكل الفنية التى تعتمد على اختبار حقيقى لهذه المواقف على خشبة المسرح . وترى «ستراتنكر Strancar» أن المشاكل الجسدية فى المرحلة الأولى (كألم الركب مثلا) . ثم تأتى بعد ذلك مشاكل أكثر تعقيداً ، نابعة من الموقف أو من سايكولوجيا الشخصية وتشابك العلاقات إلخ ... وبالرغم مما قد يتبادر إلى الذهن مَن تداعى معان قد ترتبط بالجنس أو بالشهوانية (علاقات بشرية ـ حيوانية» ، فإن براعات تشكيل المشاهد يجعل الانطباع الأخير يرتبط بالعودة إلى الطفولة ، وبإحياء ذكريات الألعاب الجماعية .

وقد كان للقناع دور مزدوج فى تعميق المحاكاة ، وذلك يجعل صورة الحيوان أكثر اقترابا من عالم الإنسان ، وصورة الإنسان أكثر ملاءمة لعالم الحيوان (وبخاصة فى المشاهد التى كانت الممثلة قد لاحظت فيها أن الخنزيرة الحقيقية تكثر من الاحتكاك بالجدران ، وتحاول أن تحاكى ذلك فى العرض ، أو فى المشاهد التى تحكى عن المرأة التى هجرها الحبيب) . وقد حاول شيرو أن يحل المعادلة طبيعة / ثقافة ـ بالإكثار من الإشارات التى تكثف هذه المضامين . وقد جاء نجاح هذا العرض دليلاً على ذلك .

وفى النهاية قد تبدو كل هذه المحاولات تجسيدا لكثرة الجدل حول مقدرة المسرح على تمثل العالم ، ومدى مواكبته لإيقاع العصر ، ولكن أليس ذلك انعكاسا للتوتر وانتفاء الاستقرار اللذين هما بحق سمة العصر؟

الرسائل الجامعية



[١] المسرحية التاريخية في الأدب المصري الحديث

عرضه: محمد الطاووسي

كان المسرح في مصر الصدى القوي والصادق لأحداث المجتمع عبر سنيّه المختلفة ، يصور أحوال هذا المجتمع ، ويعرض لمشكلاته ، ويعالج أمراضه الاجتماعية ، كاشفًا عن الأسباب ، محللاً للمواقف ، عارضًا الحلول والاقتراحات التي يراها مناسبة .

وفي هذا العدد حاولت أن أعرض للونين من المسرح المصري ، لا أظن الفارق بينهما كبيراً ، أحدهما يعتمد على التاريخ ، والآخر يعتمد على الواقع . إن اختلفا في بعض الجوانب ، فهما يلتقيان آخر الأمر في الوظيفة والرسالة من حيث الاهتمام بقضايا المجتمع المصري ومشكلاته . المسرحان هما : المسرح التاريخي والمسرح الاجتماعي .

تشكل المسرحية التاريخية جزءًا كبيرًا من إنتاجنا المسرحي ، وهذا ما جعلها تحظى بكثير من الأبحاث والدراسات ، وتثير عددًا من القضايا التي تدور حول العلاقة بين التاريخ والأدب ، ومدى إمكانية استخدام التاريخ ، بوصفه مادة صالحة للكتابة في التأليف المسرحي . هذا ما تكشف عنه الرسالة التي نعرضها في هذا العدد . وهي رسالة ماجستير عن (المسرحية التاريخية في الأدب المصري الحديث) ، تعد من أفضل الرسائل التي عالجت قضايا المسرح والتاريخ ، معالجة ضافية وممتازة ، بما استطاعت أن تبرز من قضايا ، وتثير من مشكلات تتعلق بهذه الناحية .

وصاحب الرسالة ، موضع العرض ، هو الباحث الدكتور (**أحمد سمير بيبرس**) المدرس بقسم اللغة العربية كلية الآداب ، جامعة عين شمس ، وقد قدمها لنيل درجة الماجستير في الآداب ، وأشرف عليها الأستاذ الدكتور (عبد القادر القط) .

والباحث في مقدمة رسالته يبدأ حديثه فيعلل اختياره دراسة هذا الموضوع بأن الدراسات التي تناولته من قبل لم تكن وافية ، ولم تقدم ما كان يطمع هو في أن تقدمه . وإحساسًا منه بحاجة هذه القضية إلى دراسة قائمة بذاتها ، شرع في كتابة هذه الرسالة . غير أنه لم يغفل هذه الدراسات السابقة ، بل جعلها نصب عينيه وهو يكتب رسالته ، ومن أبرز هذه الدراسات : الدراسة التي أعدها الدكتور (**محمد يوسف نجم**) عن « **المسرحية في الأدب العربي الحديث** » ، ودراسة الدكتور (**محمد مندور**) لمسرح **شوقي** ، ومسرح **عزيز أباظة** من بعده .

وتناقش الرسالة أربعًا من القضايا التي تتصل بالمسرح والتاريخ ، وهي القضايا التي تشكل فصولها الأربعة ، إذ أن كل فصل منها يستقل ببحث إحدى هذه القضايا الأربع ، ثم تنتهي بخاتمة تحمل وجهة نظر الباحث في دراسة المسرحيَة التاريخية .

والفصل الأول من الرسالة ـ في مجمله ـ هو إجابة مفصلة عن السؤال الذي طرحه الباحث في بداية دراسته للمسرحية التاريخية : لماذا نعود إلى التاريخ ؟ وتركزت إجابته في الغالب الأعم على أسباب عودة الكاتب المسرحي بوجه خاص ، وقد ردَّ الباحث هذه الأسباب إلى أسباب عامة ومشتركة بين معظم الآداب ، إلا أنه يرى أن أدبنا انفرد بثلاثة أسباب دون غيره :

الأول ، أن الأدب المسرحي عندنا لم يقم على دعائم موروثة ، ومن ثم وجد كتاب المسرح أنفسهم مضطرين إلى الغوص في التاريخ ، استلهامًا منهم للماضي ، واعتبار أن ذلك صورة من صور حرية الحركة في إلقاء الضوء على مشكلات الحاضر ومناقشتها ، من خلال فهمهم للتاريخ ومعرفتهم به . فقد رأى كتابنا في المسرح أن في عودتهم إلى المادة التاريخية مجالاً خصباً وثريًا ، لتشكيل إطاراتهم المسرحية وبنائها . فإطار المسرحية يحتاج بالضرورة من الكاتب إلى جهد كبير .

والمادة التاريخية كثيرًا ما تسعفه وتعينه فى تكوين إطار مناسك . وكل مايُطلَبُ من الكاتب بعد ذلك ، هو أن يحكم العقدة ، ويجمع حولها عوامل الصراع المختلفة . والشواهد على ذلك كثيرة ـ فيما يرى الباحث ـ فى تاريخ المسرح العالمى ، نقف عليها فى عودة شعراء اليونان القدماء إلى تراث الملاحم والأساطير والتاريخ فى بناء مسرحياتهم . ونجدها كذلك تتمثل فى رجوع شعرائنا وكتابنا المسرحيين إلى التاريخ القديم . فأحداث التاريخ تعفى الشاعر أو الفنان من ذلك الجهد الضخم الذى لا بد أن يبذله خياله فى بناء هيكل المسرحية ، لو أنه اعتمد فى تكوين هذا الإطار على الوقائع المعاصرة ؛ لهذا لم نر كاتباً مسرحيًا عندنا بدأ حياته بكتابة مسرحية حديثة إلا بعد أن يخوض غمار الكتابة فى المسرحية التاريخية ، إذ أنه يكتسب بفضل ذلك من الخبرة بهذا الفن ما يمكنه من الاعتماد على نفسه ، لا على التاريخ بعد ذلك ، فى بناء هياكل مسرحياته . ولهذا فإن البناء الفنى للمسرح ، بما يشمل من الحادثة والصراع والشخصية ، وهى عناصر أساسية فى بناء كل مسرحية ، وكثيرًا ما تكون واضحة لعين الكاتب فى التاريخ أكثر منها فى واقع عصره ـ كان داعية الكتاب المسرحيين بضرورة العودة إلى التاريخ . وفى هذا يقول الباحث (ص ٨) : «فالتاريخ يقدم للكاتب أو الشاعر مادته الأولية ، وما عليه بعد ذلك إلا أن يختار ، وأن يؤلف تأليفًا جديدًا بين هذه الأحداث ، وقد يقدم هو أيضًا من خلال هذا التأليف الجديد تفسيرًا جديدًا يثرى به الأدب ، وقد يثرى التاريخ» .

و**السبب الثانى** فى عودة كتابنا المسرحيين إلى التاريخ ، يرجع إلى تأرجح الكاتب بين استعمال الفصحى والعامية . فيرى الباحث أن اتجاه كتابنا إلى المسرحية التاريخية كان محاولة منهم لحل هذه الأزمة ، والخروج منها ، ورفض هذا الصراع الذى بدأ منذ ظهور أول مسرحية فى الأدب العربى الحديث سنة ١٨٤٧ لـ (مارون النقاش) ، بين العامية والفصحى .

أما **السبب الثالث** فى هذه العودة ، فيتمثل فى محاولة الكتاب إقناع الجمهور المشاهد بتقبل ظهور المرأة على خشبة المسرح ، بعد أن رفض المجتمع ذلك طويلاً .

وفى **الفصل الثانى** ، يكشف الباحث عن الصلة بين المسرح والتاريخ . ويقسم هذا الفصل إلى خمسة أقسام : يتناول فى الأول ، الصلة بين التاريخ والأدب ، ويتحدث فى الثانى عن التاريخ عند الغرب وأثر ذلك على المسرح ، والثالث ، عن التاريخ عند العرب وأثر ذلك على المسرح ، ويعقد فى الرابع ، مقارنة بين عمل المؤرخ والكاتب المسرحى ، أما الأخير ، فكان عن التاريخ بين التراجيديا والكوميديا .

وهو فى **القسم الأول** من الفصل يؤكد الصلة الوثيقة بين الادب والتاريخ بوجه عام من حيث الشكل والمضمون ؛ إذ أنه فضلا عن وجود الشواهد التاريخية فى إنتاجنا الأدبى التى تكشف عن هذه الصلة ، فإن التلازم قائم بين الأسلوب الأدبى والأسلوب فى كتب التاريخ ، كلاهما يؤثر فى الآخر ، ويتأثر به . ونحن لم نعرف كاتبًا مسرحيًا واحدًا لم يتخذ من التاريخ فى بعض مسرحياته خلفية عامة على الأقل . ومن النماذج الدالة على ذلك ، مسرحية (**شجرة الدر**) للأستاذ **عزيز أباظة** ، التى يمكن أن ينظر إليها كفصل من فصول التاريخ . وقريب منها رواية (**تاريخ مصر الحديث**) **لجورجى زيدان** .

ويتحدث الباحث فى **القسم الثانى** عن التاريخ عند الغرب وأثر ذلك على المسرح ؛ فيشير إلى أن الحرية فى استخدام التاريخ وتفسيره وتحليله تتناسب تناسبًا طرديًا مع حركة الإبداع المسرحى ، ويدلل على صحة هذا الفرض بشواهد من العصر اليونانى أو الرومانى ، وعصر النهضة .

وفى حديثه فى **القسم الثالث** عن التاريخ عند العرب وأثر ذلك على المسرح ، يربط الباحث بين نظرة العرب إلى التاريخ بشخصياته وحوادثه وبين تأخر ظهور المسرح فى العالم العربى إلى العصر الحديث ؛ فيرى أن نظرة العرب إلى التاريخ قبل الإسلام وبعده ، لم تكن هى النظرة التى يمكن أن تخلق أدبًا مسرحيًا ، إذ أن كثيرًا من الرؤى الدينية ـ وبصفة خاصة عقيدة القضاء والقدر ـ فى الفكر الإسلامى ، قد تحكمت فى النظر إلى التاريخ نظرة خاصة ، كان لها تأثيرها ، فى غياب عنصر أساسى ، فى هذا التاريخ ، من عناصر الدراما فى المسرح ، وهو عنصر الصراع وكان لغياب عامل الصراع من هذا التاريخ ـ الذى يلعب دورًا مهمًا وبارزًا فى عالم المسرح ، وفى عملية الإبداع الفنى ـ أثره فى غياب المسرح بمفهومه الحديث عند الغرب عن الساحة العربية زمنا طويلاً . فالمؤرخ المسلم كان يقف دائمًا من الأحداث عند السطح ؛ لذلك لم يستطع أن يقدم للكاتب المسرحى مادته الأولية ، التى يستبصر بها ، ويرى فيها مادة صالحة لرؤاه وتصوراته ، وإذا كانت الحضارات الأجنبية قد شهدت نموًا ، وتطورًا ، فى عالم المسرح ، واشتدت صلتها به منذ زمن بعيد ، لما حمله تاريخ المسرح الأجنبى من ألوان مختلفة من الصراع ؛ كالصراع مع الآلهة أو الأرواح الشريرة أو القوى الطبيعية أو مع النفس أو مع المجتمع ، فإن هذا لا يجعلنا نقلل من قيمة تراثنا ، وثقافتنا العربية . لأن الواقع الثقافى والفكرى والعقائدى عند شعب من الشعوب ، هو الذى يتحكم فيما ينشأ من فنون وآداب ؛ ولذا فلسنا نرى عيبًا فى الثقافة العربية أن غاب عنها المسرح فترة ليست بالقليلة من الزمن .

ويتعرض الباحث بعد ذلك لمشكلة وجود الأدب المسرحى فى الأدب العربى ، ويرى أن الدارسين انقسموا إزاءها إلى طوائف ثلاث : طائفة تعارض الوجود القديم للمسرح أساسًا ، وطائفة تتحمس له قائلة بوجوده ، والطائفة الثالثة لا ترفض الظاهرة من أساسها . ويذكر الباحث من المعارضين لوجود المسرح فى الأدب العربى ، **مارون النقاش** ، و**قسطاكى الحمصى** ، والدكتور **محمد عزيزة** . ومن المتحمسين لوجوده ، الدكتور **محمد كامل حسين** الذى يصرح بأن [البابة] هى الاصطلاح العربى القديم للمسرحية . وأما من لم يرفض الظاهرة من أساسها ، فإنه يستدل على ذلك ببعض الظواهر التمثيلية فى الأدب العربى ، مثل : الملاحم الشعبية ، واكتشاف الشيعة لمفهوم المسرح ، المقامة ، المسرح الظلى ، القرقوز ، الطقوس الدينية المختلفة ، وتجمع المسلمين حول أولياء الله الصالحين . على أن الباحث لا يكتفى بذلك ، بل نراه يعرض وجهة نظره إزاء هذا الاختلاف ، فيقول (ص ٥٢) : «على أن هذه القضية تحتاج إلى وقفة طويلة متأنية ، يستخدم فيها الدارس أبحاثًا مختلفة فى التاريخ ، وطبيعة اللغة ، والجنس ، والأنثروبولوجيا ، والأساطير ، ليقول فيها كلمة قد تكون فاصلة . ذلك لأن جميع الباحثين يطرقون هذا الموضوع طرقًا خفيفًا ، ثم لايدخلون من الباب بسبب طبيعة البحوث التى بين أيديهم» . ويقول أيضًا (ص ٥٢) : «إن دراسة هذا الموضوع تحتاج إلى بحث مستقل . يتناول فيه الدارس الظروف المختلفة التى أدت إلى نشأة هذا النوع من مختلف الآداب . وذلك من خلال الدراسات السابقة بعد أن يكون قد فرغ من تحديد مفهوم هذا النوع تحديدًا متقنًا» .

ثم يكشف الباحث فى **القسم الرابع** ، عن أوجه الشبه والخلاف ، بين عمل المؤرخ والكاتب المسرحى ، فيرى أن المؤلف المسرحى شاعرًا كان أم كاتبًا يأخذ مادته من التاريخ . لكنه فى النهاية يقدمها فى ثوب جديد ، هو التصور الذى كوّنه بعد تأمله فى المادة التى اختارها ، والبحث عن المغزى المحرك لها ، المنطوى وراءها . فالعمل المسرحى الذى يأخذ مادته من التاريخ ليس هو التاريخ بعينه ، بل هو عالم جديد ، أو تصور ذهنى جديد أنتجه العقل والخيال ، يختلف فى ذاته عن الواقع التاريخى المرصود . والجانب الجزئى أو التفصيلى فى التاريخ لايهم الكاتب المسرحى بقدر مايهمه الحقائق الكبرى ، والأساسيات الكلية ، التى يبنى على أساسها تصوره ، وتفسيره . يقول الباحث (ص ٥٦) : «فالكاتب المسرحى يحاول من خلال مسرحيته أن يكشف ويكتشف ، ليظهر أثر شخصيته ، وذاتيته بوضوح فذاتيته تقف وراء ما يقدم ، وتطل علينا من التصور والموقف الإنسانى الذى حركه . أما المؤرخ فإنه يحاول أن يختبئ ليبتعد عن كل ماهو ذاتى» .

ويرفض الباحث ـ فى **القسم الخامس** الذى وقفه على التاريخ بين التراجيديا والكوميديا ـ ما شاع من أن التاريخ يجد مجاله الخصب فى التراجيديا ، عنه فى الكوميديا . ونرى أن ميدان الكوميديا أصبح مفتوحًا أمام استخدام التاريخ ، مثلما

هو مفتوح أمام التراجيديا ، وخاصة فى عصرنا الحديث . ويرجع الوقوف بالتاريخ عند حدود نوع معين إلى طبيعة الموضوعات التى يطرقها كلا النوعين ، وطبيعة الشخصيات التى تحمل هذه الموضوعات ، وجنس هذه الشخصيات ، من حيث الرجولة والأنوثة فى كل منها .

أما **الفصل الثالث** من الرسالة ، وهو بعنوان : (**المؤلف المسرحى واستخدام التاريخ**) فيقسمه الباحث إلى أربعة أقسام رئيسية : تحدث فى الأول حديثا نظريا عن الطرق المختلفة لاستخدام المادة التاريخية فى عمل مسرحى . ويشير الباحث إلى أنه على الرغم من اختلاف وجهات نظر الدارسين فى ذلك ، فإنهم يجمعون على أمرين : الأول ، اتفاقهم على احترام الحوادث الكبرى فى التاريخ ، والثانى ، إتاحة قدر من الحرية فى استخدام الكاتب لحوادث التاريخ الجزئية . والخلاف الأساسى ينشأ حول مدى الحرية المسموح بها للفنان فى تعامله مع مادته التاريخية . وعلى كل فإن حرية المؤلف المسرحى فى تعامله مع مادته المختارة مطلب أساسى ، فى الفن . فهذه الحرية هى المنفذ الوحيد لنشاطه الإبداعى ، وقدرته على تفسير التاريخ . يقول الباحث (ص ٦٩) : «ولا شك أن من حق الفنان أن يفسر وأن يضيف وأن يخلع على عمله من ذاته ، إذ أننا لو قلنا بعكس ذلك ، لتوقف اجتهاد الإنسان ، ولخبت تجاربه شيئاً فشيئاً» .

ويشير الباحث فى سياق حديثه ، إلى المسرحية التعليمية ، وهو ذلك النوع من المسرح الذى يلتزم فيه المؤلف المسرحى التزاما تاما بحقائق التاريخ . وقد انتشر هذا النوع من المسرحيات فى الوقت الحاضر ، بعد أن دعا كثير من علماء التربية إلى مسرحة المناهج . والمؤلف فى هذه المسرحيات يقف عمله عند رصد التاريخ كما هو ، ووضعه فى قالب مسرحى أو قالب حوارى ، يخلو تماما من كل مقومات الدراما الفنية ، فهذا النوع لا يكتب لكى يعرض على خشبة المسرح ، بل ليقرأ ، وينتفع به . والتجربة الأولى فى هذا النوع فى أدبنا هى مسرحية (حياة مهلهل بن ربيعة أو حرب البسوس) سنة ١٩١١ م للشيخ «**محمد عبد المطلب**» والأستاذ «**محمد عبد المعطى مرعى**» . ولها أيضا فى هذا المجال مسرحية بعنوان : (حياة امرىء القيس بن حجر) . وقد صنع الأستاذ «**توفيق الحكيم**» صنيعهما ، فى كتابه عن «**محمد**» ، الذى قدمه فى صورة حوار مسرحى . غير أن هذا النوع من المسرحيات ، على الرغم من أنه يظل خارج الأضواء المسرحية ، يمكن أن يمثل على خشبة المسرح لو روعيت الوحدة العضوية فى بنائه . وقد استطاع الباحث التوصل إلى قسمة نظرية ، رأى أنها ضرورية فى مثل هذا البحث ، ينتمى إلى كل قسم فيها مسرحيات معينة ، طبقا للون الغالب عليها . فهناك مسرحية تشيع فيها قضية فكرية معينة ، وأخرى تدور الحوادث فيها حول شخصية بذاتها ، وثالثة يقوم إطارها العام على حادثة مشهورة . وقد حددت هذه القسمة الأجزاء التالية فى هذا الفصل ، فاستقل القسم الثانى بمسرحية القضية . التى يحاول فيها الكاتب المسرحى قضية من القضايا التى تهمه ، وتهم مجتمعه من خلال التاريخ ، كشاهد على صحة دعواه . ومثل الباحث لها فى تطبيقه بمسرحية (**محاكمة رجل مجهول**) للأستاذ الدكتور «**عز الدين إسماعيل**» ومسرحية (**الدودة والثعبان**) للأستاذ «**على أحمد باكثير**» . والثالث بمسرحية الشخصية ، التى يعرض فيها الكاتب لحياة شخصية تاريخية ، وما لها من دور فى قدرها التاريخى ، ومثل لها الباحث بمسرحية (**إبراهيم باشا**) للأستاذ «**على أحمد باكثير**» . والرابع ، بمسرحية الحادثة ، التى يعرض فيها الكاتب لحادثة تاريخية ، لها من الأهمية فى تيار حياة أمة من الأمم ، مكان خاص ، ومثل لها بمسرحيات : (**أبطال من بلدنا**) ليعقوب الشارونى ، و (**دار ابن لقمان**) لعلى أحمد باكثير ، و (**نقطة التحول**) لعبد المنعم سليم . واستبعد الباحث من هذه القسمة المسرحية التعليمية ، لضعف مستواها ، واعتمادها على الأسلوب التقريرى . ويرى الباحث أن هذا التقسيم كان مبعثه غرض الدراسة فقط ، لأن المسرحية الواحدة قد تتناول هذه القطاعات الثلاثة جملة واحدة ، إلا أنه يبقى فى النهاية اتجاه غالب عليها من هذه الاتجاهات .

أما **الفصل الرابع** والأخير من الرسالة ، وهو بعنوان : (**المسرح والوقائع المعاصرة**) فينقسم إلى تمهيد وقسمين : تحدث الباحث فى التمهيد عن أهمية دور المسرح من حيث إنه يكشف مواطن الضعف ويشارك فى عمليات البناء . وناقش فى القسم الأول ، موقف المؤلف والناقد من استخدام الوقائع المعاصرة ، وأبان عن موقفين متضادين تجاه هذه المسألة . فهناك من يعارض هذا الاستخدام ، وهناك من يؤيده ، ويستخدمه . وقد عرض الباحث لوجهة نظر المعارضين ، وأرجعها إلى أسباب فنية ، ولغوية ، وجماهيرية . وكشف عن موقف المؤيدين من خلال مجموعة من المسرحيات تناولت أحداثا معاصرة عاشها الكاتب ، بلغت فى مجموعها سبع مسرحيات . ومن هذه المسرحيات التى استدل بها على ذلك : مسرحية (المسامير) للأستاذ «**سعد الدين وهبه**» ومسرحية (**ياسلام سلم ... الحيطة بتتكلم**) لنفس المؤلف . ولقد استطاع مؤلف هاتين المسرحيتين أن يعيش فيها مع التاريخ والحاضر . ومثل هذه المسرحيات ، وإن كانت تعتمد على التاريخ ، وتجعل منه نقطة انطلاق ، إلا أنها مسرحيات معاصرة ، تحمل هموما حاضرة ، وأفكارا معاصرة .

ولقد عبر الباحث فى **القسم الثانى** من هذا الفصل عن وجهة نظره فيما ينبغى أن تكون عليه معالجة الكاتب المسرحى للوقائع المعاصرة ، عندما يستخدم التاريخ . ثم أنهى بحثه بخاتمة جعلها خلاصة لتجربته فيما ينبغى أن تكون عليه دراسة المسرحية التاريخية . وفى هذا ، يرى الباحث أن دراسة المسرحية التاريخية – على المستوى النقدى – ينبغى أن تكون مرتبطة بمعرفة واعية عن المؤلف المسرحى ، واتجاهه العام فى التأليف الإبداعى أو النقدى ، مع دراسة واعية للنص المسرحى المعروض ، للكشف عن أهم ما فيه من اتجاهات ومواقف . كذلك ، فعلى الناقد أن يقف على التاريخ وقوفا تاما وكاملا ، وأن يتحلى بثقافة تاريخية واسعة ، وفهم جيد له ، بأحداثه وشخصياته ، ليتسنى له الوقوف على الفترة الزمنية التى وقعت فيها أحداث المسرحية ، والتعرف على أسباب اختيار المؤلف المسرحى لهذه الفترة التى ركز عليها ، والإفصاح عما حققه من نجاح أو فشل فى بناء مسرحيته ، ثم الكشف عن كيفية استخدامه لأحداث التاريخ وشخصياته ، والمغزى من استخدام هذه الشخصيات ، وتلك الأحداث . وعلى الناقد الأدبى كذلك ، أن يلاحظ فى دراسته للنص المسرحى ، المعجم اللغوى الذى استعان به الكاتب فى كتابة مسرحيته . هذا إلى جانب النواحى الفنية الأخرى التى عرض لها الباحث فى منعطفات رسالته . وأخيرا ، فقد تميزت هذه الرسالة بمناقشة القضايا الخاصة بالمسرحية التاريخية مناقشة نظرية وتطبيقية فى ذات الوقت . والتطبيق كما يقول الباحث هو المحك الذى تمتحن به المبادئ والقواعد النظرية .

[٢] المسرح الاجتماعى فى مصر

والرسالة الثانية التى نعرض لها فى هذا العدد هى رسالة ماجستير بعنوان : (**المسرح الاجتماعى فى مصر**) ، وقدمها **يوسف عبد العزيز إبراهيم** إلى كلية دار العلوم ، جامعة القاهرة ، للحصول على درجة الماجستير فى الآداب . وأشرف عليها الأستاذ **عمر الدسوقى** .

والرسالة تشتمل على مقدمة ، وتمهيد ، وثلاثة أبواب رئيسية ، كل باب منها يشمل عددا من الفصول . وقد خص الباحث الباب الأول من رسالته بنظرة

تاريخية شاملة ، عرض من خلالها لأنماط الحياة السياسية ، والفكرية ، والاجتماعية ، فى مصر ، فى العصر الحديث ، طوال الفترات المختلفة التى تتبع فيها المسرح الاجتماعى . وقسم فصول هذا الباب حسب تناوله لهذه الأنماط المختلفة. فيتحدث فى الفصل الأول عن الحياة السياسية فى مصر فى العصر الحديث ، والفصل الثانى عن الحياة الفكرية ، والثالث عن الحياة الاجتماعية . وبالطبع . فإن موضوع الرسالة كان يحتم على الباحث ، فى أحيان كثيرة ، فى محاولته تتبع ما قدمه الكتاب ، والأدباء ، فى المسرح الاجتماعى ، أن يتطرق إلى الحديث عن التاريخ السياسى فى مصر ، فى تلك الفترات التى تناولها بالبحث ، وأن يقوم بإطلالات على بعض مناحى الحياة المختلفة بها ، فى تلك الآونة . ولكن الباحث – فيما أظن – أراه قد توسع فى هذا الجانب توسعًا ، ضخم رسالته ، بحيث خرجت لينا وكأنها موسوعة تاريخية ، لأحداث العصر الحديث فى مصر . وهذا ما أخذته على الباحث . ولو أنه اختصر هذا الجزء التاريخى لبدت الرسالة فى ثوب أجمل مما بدت عليه بهذا الشكل الذى وصل إلينا ، والذى يشكل عبئًا على القارىء ، خاصة وأن القارىء يستطيع أن يطلع على هذا الجانب التاريخى فى كتب التاريخ المصنفة ، التى تتناول تاريخ مصر الحديث ، إذا أراد ، أو اضطرته الظروف لذلك . هذا ما أردت أن ألفت نظر الباحث إليه ، فى بداية تعرضى لرسالته .

ويعلل الباحث فى مقدمة رسالته سبب اختياره موضوعه ، ويرجع ذلك إلى هوايته الخاصة ، والقديمة بالمسرح ، التى بدأت منذ صباه ، وإلى تعلقه بفرقة الريحانى ، حتى أنه كثيراً ما كان يبتدع الوسائل للذهاب إلى المسرح ، ويتغلب على التقاليد الأسرية التى كانت تلزم الصبية فى تلك الآونة ، أن يلتزموا حجراتهم عند غروب الشمس . ويعود به كذلك إلى حبه للمؤلفات والكتب التى تتناول المسرحية بشكل عام ، وبخاصة مؤلفات أستاذه « عمر الدسوقى » ، تلك المؤلفات التى جذبته نحو المسرح ، وخصوصًا المسرح الاجتماعى ، من حيث إنه يتناول أوصاب المجتمع وعيوبه ، ويحللها ، ويظهر ما فيه من أخلاق ، وعادات ، وطبقات ، ومشكلات ، ويقترح لها الحلول المنطقية المناسبة .

وعلى الرغم من أن الرسالة تهتم بالمسرحية الاجتماعية فى مصر ، فى العصر الحديث ، غير أن الباحث – وهذا ما نحمده له – نجده يعود أدراجه إلى الوراء ، إلى تاريخ مصر القديمة ، باحثًا عن جذور فكرته حول المسرح الاجتماعى عند الفراعنة ، ثم عند العرب ، وعند الغرب ، محاولة منه للاهتداء إلى كيفية دخول المسرح إلى مصر . وقد تناول الباحث هذا الجانب فى تمهيد رسالته ، الذى عنون له بـ [**أصالة المسرح الاجتماعى فى مصر**] . وتحدث الباحث فيه عن المسرح اليونانى ، باعتباره أقدم مسرح وصل إلينا ، والمسرح الفرعونى ، مؤكداً أن صلة مصر بالمسرح قديمة ، قدم التاريخ نفسه ، واستدل على ذلك بما أثبتته الحفائر ، التى قام بها جماعة من علماء الغرب فى مصر . وقد ظلت هذه الحقيقة خافية ، ردحًا طويلاً ، إلى أن ظهرت آثار المسرح الفرعونى إلى الوجود عام ١٩٠٠ م . غير أن الباحث لايلبث يذكر أن ما اكتشف بخصوص المسرح الفرعونى كان غامضًا أشد الغموض ، على الرغم من إشارة (**هيرودوت**) و (**بلوتارك**) إلى وجود طقوس دينية ، قام بها الكهنة فى المعابد ، وأكتبوها شبه عرض تمثيلى ، يستمد موضوعه من أسطورة (**إيزيس**) وبحثها عن زوجها (**أزوريس**) . ثم يعرض الباحث بعد ذلك لأهم الكشوف التى تمت فى هذا الصدد ، فيشير إلى بحث الأستاذ (**كورت زيته**) عن المسرح الفرعونى ، وهما : (**نص مسرحى للدراما الدينية فى مصر القديمة**) و (بردية الرمسيوم المسرحية) التى أثبت فيها بصورة قاطعة معرفة مصر القديمة بالمسرح . وموضوع هاتين المسرحيتين يدور حول تمثيل الأساطير الدينية ، وبخاصة أسطورة (إيزيس و أزوريس) من خلال الحفلات الدينية ، التى كانت تقام فى المعابد . ثم جاء الأب (دريتون) وألف كتابه : المسرح المصرى . وعلى كلٍّ . فإن أمر المسرح الفرعونى الاجتماعى مازال يكتنفه الغموض ، فى رأى الباحث .

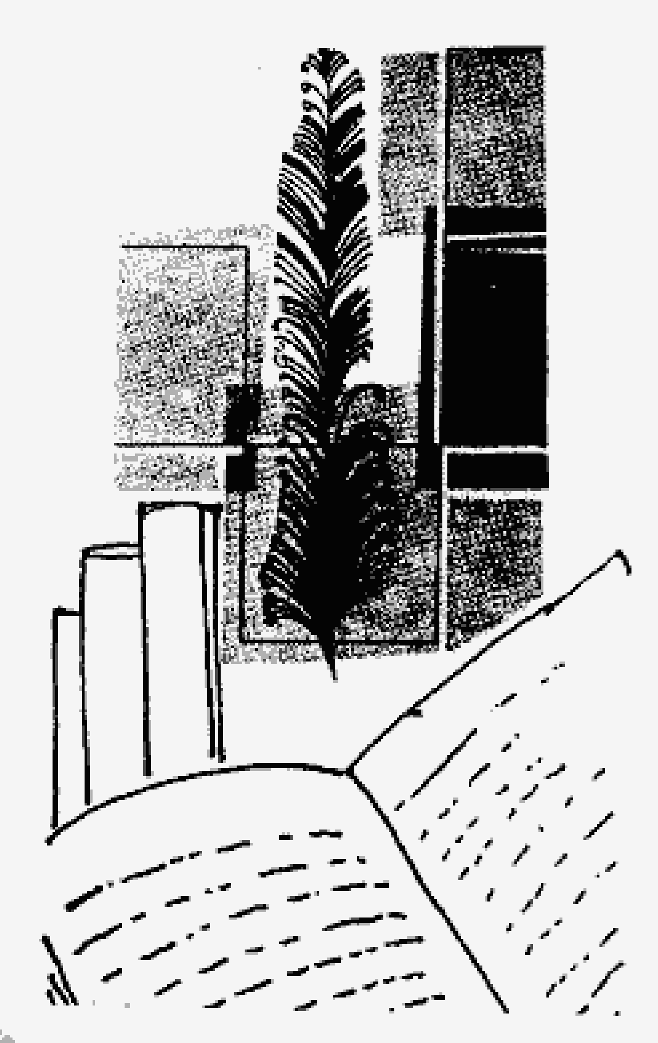
ويصل الباحث فى عرضه للمسرح القديم إلى مصر اليونانية والرومانية ، معترفًا بقلة ما وصلنا عن المسرح الاجتماعى فى هذين العصرين ، إذ لانستطيع أن نلمس فيها أدبًا مسرحيًا مصريًا . وهذا راجع إلى تحريم الكنيسة المصرية لهذا الفن ، باعتباره عملاً من أعمال الوثنية التى يجب محاربتها ، والقضاء عليها . على حين نهض المسرح الفرعونى ، لأنه اقتصر على الكهنة ، من حيث إنهم اعتبروه من التقاليد الدينية ، التى لا يصح أن يطلع عليها أو على سريتها عامة الناس . بالإضافة إلى كراهية المصريين لكل مايمت إلى مذهب الحكومة الذى يخالف ما عليه المصريون .

أما المسرح العربى ، فعلى حين نجد بعض الظواهر المسرحية عندهم . إلا أن طبيعة العرب النفسية ، والبيئية ، والخلقية ، لم تكن تساعد على أن يتخذ الفن المسرحى مكانًا بينهم . ولعل نبوغهم فى الشعر الغنائى ، الذى أوحت به الطبيعة ، واستنفد كل طاقاتهم الفنية والوجدانية ، واستهلك كل حاجاتهم العاطفية ، قد عوضهم عن النقص فى وجود المسرح .

ويخصص الباحث الباب الثانى من الرسالة للحديث عن مسرح الطليعة الاجتماعى ، ويقسمه إلى فصلين : يتناول فى الأول منهما فنونًا أخرى مشابهة لفن المسرح ، هى من البوادر الأولى ، والمحاولات البدائية فى الاتجاه صوب مسرح اجتماعى ناضج ، من مثل خيال الظل الذى كان منتشرًا فى مصر إلى عهد قريب . ويقدم الباحث فى هذا الشأن عرضًا عن كتاب (**طيف الخيال**) **لابن دانيال** . فيرى أن (بابة) طيف الخيال هى صورة واقعية لمجتمع القرن الثالث عشر الميلادى ، والسابع الهجرى فى مصر ، من حيث إنها تاريخ للحركة الأخلاقية والإصلاحية التى قادها (**الظاهر بيبرس**) . ووصف ما ساد المجتمع قبل عهد الظاهر بيبرس مباشرة ، من ألوان عديدة ، من الفساد الاجتماعى والأخلاقى الذى راجت سوقه ، فى تلك الأثناء . وقد تناول الباحث بالدراسة أسلوب (البابة) ، التى يراها نمطًا فنيًا متأثراً بأسلوب مقامات « **الحريرى** » . غير أن (**ابن دانيال**) كثيرا ما وجدناه يضيق بقيود المقامة ، فيستولى عليه المزاج الشعبى ، ويستعين بلغة العامة . والبابة – فيما يرى الباحث – هى وثيقة تاريخية لظاهرة مسرحية وجدت فى مصر ، وتناولت المجتمع المصرى وقت تأليفها ، وكان من الممكن لهذه الظاهرة أن تتطور ، وتبرز إلى الوجود ، وينشأ عنها مسرح يحمل سمات الطابع المصرى . لولا أن الأتراك بتصلبهم ، وتزمتهم من جانب ، ونقلهم أرباب الحرفة من مصر إلى تركيا من جانب آخر ، عجل بالقضاء على هذه الظاهرة المسرحية . ويضاف إلى ذلك ، أن اضطراب الأمن فى البلاد وقتذاك ، وانتشار الاضطرابات ، والتنازع بين السلطات الحاكمة والمماليك ، جعل الناس يتوارون فى منازلهم قبل حلول الظلام ، وهذا مما لا يشجع على استمرار مسرح خيال الظل فى المجتمع المصرى ، وخاصة بعد أن شغل المصريون بالنضال ضد سلطات تركيا أولاً ، ثم ضد المماليك والفرنسيين بعد ذلك .

وفى الفصل الثانى من هذا الباب ، يكشف الباحث عن بوادر الأدب التمثيلى فى مصر ، فيتحدث عن (**يعقوب صنوع**) و (**محمد عثمان جلال**) و (**عبد الله النديم**) وجهودهم فى المسرح ، ومن سار على دربهم من كتاب العصر . ويرى أن المسرح المصرى الحديث لم يظهر إلى الوجود إلا بعد اتصال مصر بالعالم الغربى اتصالاً وثيقًا ، يُؤرّخ له بمجئ الحملة الفرنسية إلى مصر عام ١٧٩٨ . ولكن الباحث نراه يقلل من الدور الذى لعبته الحملة الفرنسية فى نهوض المسرح المصرى ، مشيرًا إلى أن ما حملته الحملة من مسارح ، وفرق مسرحية ، إلى مصر ، كان مقصورًا على جنود الحملة ، وضباطها ، ولم يكن الهدف منه إحداث نهضة مسرحية فى مصر . وإن كان قد سُمح للمصريين بالمشاركة فى هذه النهضة ، أو ارتياد تلك المسارح ، فإنهم لم يكونوا يفهمون ما يقدم لهم من نصوص مسرحية ، لأنها كانت تؤدى بلغات أجنبية غريبة ، على المصريين ، غرابة المسرح نفسه .

والحركة المسرحية فى مصر لم تتبلور ، إلا إبان عصر إسماعيل باشا ، الذى استقدم الفرق الأجنبية ، وأنشأ (**مسرح الكوميدى**) عام ١٨٦٨ ، و (**مسرح الأوبرا المصرية**) عام ١٨٦٩ ، ومسرح (**زيزنيا**) ، و (**الفيرى**) فى الإسكندرية . وكان من نتائج هذه الحركة المسرحية ، أن برزت إلى الوجود بوادر الفن المسرحى المصرى . وقد تزعم هذه الحركة فى ذلك الوقت ، عملاقان مصريان هما : **يعقوب**



صنوع و **محمد عثمان جلال** . وقد توقف الباحث عند كلّ منهما وقفة تتناسب ومشاركته فى نهضة المسرح المصرى . وما قدمه من خدمات فى مجال التأليف المسرحى . فلقد درس «**يعقوب صنوع**» الفن المسرحى عند (**جولدونى وموليير وشريدان**) وأنشأ فرقته المسرحية المصرية عام ١٨٦٩ . ومَصَّر **محمد عثمان جلال** مسرحيات (**موليير**) الهزلية ، ونادى بأن يدرس المسرح فى المدارس المصرية ، وأن تترجم المسرحيات الجيدة فى العالم الغربى .

وفى أثناء ذلك ، عرض الباحث لكثير من مسرحيات هؤلاء الرواد المسرحيين ، من مثل مسرحيات : (**البورصة المصرية**) و (**ابن رمدة وكعب الخير**) و(**الضرتين**) **ليعقوب صنوع** . ومن مثل مسرحيات (**الشيخ متلوف**) و (**النساء العالمات**) ، و (**الأزواج**) ، و (**مدرسة الزوجات**) الممصرة عن مسرحيات موليير الهزلية ، **لمحمد عثمان جلال** ، والتى ضمنها كتابه : (**الأربع روايات من نخبة التياترو**) الذى نشره عام ١٨٨٩ م .كذلك مسرحيات : (**مصر ومطالع التوفيق**) ، و (**العرب**) ، **لعبد الله النديم** . وأردف الباحث تناوله لهذه المسرحيات بعرض تحليل ، ودراسى ، لبناء كل واحدة منها . وهذه الحركة المسرحية التى كانت تهدف إلى الإصلاح الاجتماعى فى المقام الأول ، هى فى نظر الباحث ، من قبيل الإرهاصة والصحوة التى بشرت باتجاه نحو نشوء المسرح المصرى الناضج ، فيما بعد . يقول الباحث (ص ٢٣٧) : «إن هذه الإرهاصة المسرحية أو بمعنى أدق هذا الشكل الحوارى لم يتناول مشكلة بعينها ، يحللها الأديب ، ويقترح لها الحلول المناسبة ، بل هى عبارة عن تصوير للمجتمع ، ومايسوده من أخلاق ، وعادات فى أسلوب حوارى ، ولايمكن أن تندرج تحت اسم المسرحية مطلقاً ، وقد تناولنها باعتبارها خطوة نحو أدب مسرحى ، كان يتعثر فى تلك الحقبة» . ويرى الباحث فى تقييمه لمسرحيات تلك الفترة ، أن هذه المسرحيات على الرغم مما تضمنته من أفكار ، ومفاهيم ، فى **الإصلاح الاجتماعى** عامة . إلا أنها اتسمت بالضعف ، بسبب أنها جاءت فى صورة عظات أوخطب ، إذ أن أصحابها لم يتنبهوا إلى أن وظيفة المسرح هى الترفيه والترويح عن النفس ، فى المقام الأول ، أما الخطب والعظات ، فلها مجال آخر . ومهما يكن الأمر ، فلقد كان من حسنات مسرح الطليعة الذى تزعمه (**يعقوب صنوع**) و (**محمد عثمان جلال**) و (**عبد الله النديم**) ، أنه نبه الشباب فى وقته ، إلى مشكلات المجتمع ، التى يعانى منها ، فهب يقلدهم فى تأليف المسرحيات ، التى تعالج مشكلات هذا المجتمع ، وقضاياه .

ثم يكشف الباحث بعد ذلك ، عن جهود المسرح الشامى فى مصر ، وعلى رأسه (**مارون النقاش**) ، الذى تجمع جميع آراء من أرخوا للحركة المسرحية فى العالم العربى ، على أنه أول من مارس فنون المسرح فى الشرق العربى عامة ، والشام بصفة خاصة ، ويكشف الباحث أيضاً ، عن جهود (**أحمد أبو خليل القبانى**) ومدرسته فى المسرح ، وكانت تمثل اتجاهًا مغايرًا لمدرسة آل نقاش ، مما دعا الباحث إلى تسميتها باسم (**مدرسة المسرح الغنائى**) . وما إن اجتاز المسرح المصرى الحديث الطور البدائى ـ الذى تزعمه **يعقوب صنوع** ، وآل نقاش ، **وأحمد أبو خليل القبانى** ـ حتى كانت الرواية الغنائية هى المسيطرة على الجمهور ، وقد ازدادت تألقًا ، وازدهارًا ، بظهور الشيخ **سلامة حجازى** ، الذى نماها ، ودفع بها . ولكن المسرح المصرى استطاع أن يلج طورًا جديدًا ، وأن ينسلخ إلى حد كبير من هذا الطور الغنائى ، بعودة الفنان (**جورج أبيض**) ، الذى استطاع أن ينهض بالتمثيل ، وأن يخرج بالمسرحية من النوع الغنائى إلى الأنواع الفنية الأخرى .

أما الباب الثالث من الرسالة ، وهو بعنوان : (**المسرحية الاجتماعية الحديثة**) فيشتمل على خمسة فصول ، عرض الباحث فى الفصل الأول ، لجهود (**فرح أنطون**) ، و (**محمد تيمور**) ومن سار على دربهم من كتاب المسرح الاجتماعى . وتعرض لمسرحية (**مصر الجديدة**) ، لفرح أنطون ، وجعلها مولدًا جديدًا للمسرحية الاجتماعية الجيدة ، التى حاول فيها مؤلفها أن يخرج على كثير من قواعد المذهب الكلاسيكى ، وأصوله ، وخاصة مبدأ الوحدات الثلاث ، التى أرسى جذورها أرسطو ، وتمسك بها من جاءوا بعده ، ردحًا طويلاً .

وأشاد الباحث كذلك ، بجهود (**محمد تيمور**) فى مجال المسرح الكوميدى ، وبنشاطه المسرحى ، الذى لم يقتصر على التأليف للمسرح فحسب ، بل تجاوزه إلى التمثيل ، وإلى النقد . فإلى جانب مشاركة (**محمد تيمور**) فى التأليف المسرحى ، شارك فى المسرح ممثلاً ، وشارك فيه ناقدًا كذلك ، بما قدمه من مقالات حول المسرح عمومًا ، وحول نشأة التمثيل فى فرنسا وفى مصر ، وعن طريق شرحه لأنواع الروايات المسرحية ، ونقده للممثلين ، والممثلات ، والروائيين بل إنه تخطى ذلك إلى تعريب بعض الروايات ، عن الأدب الفرنسى ، مثل (**الأب لوبونار**) **لجان ايكار** و (**اللغز**) لـ (**بول هرفير**) .

وفى **الفصل الثانى** ، تناول الباحث المسرحية الشعرية عند الشاعر «**أحمد شوقى**» ، مع دراسة لبعض المسرحيات فى بنائها وشخصياتها وأسلوبها وأهدافها .

ثم تناول فى **الفصل الثالث** ، مسرح «**توفيق الحكيم**» الاجتماعى ، ومسرح «**محمود تيمور**» الاجتماعى ، مسجلاً أهم الظواهر المسرحية فى أدبهم الاجتماعى ، من حيث الموضوع ، والأفكار ، والشخوص المسرحية ، والحوادث ، والصراع ، والتعقيد ، والأسلوب . والباحث لم يتناول فى هذا الفصل سوى رائدين من رواد المسرحية الاجتماعية ، الناضجة ، فى مصر ، وهما : «**توفيق الحكيم**» و «**محمود تيمور**» ، باعتبارهما أديبين بارزين ، شاركا فى النهضة المسرحية المصرية المعاصرة مشاركة فعالة ، ومباشرة . وقد ركز الباحث فى دراسته لإنتاجهما الأدبى المسرحى على تلك النماذج المسرحية ، التى تختص بمعالجة أمراض المجتمع ، أو نقد عاداته ، وتقاليده ، دون أن يتعرض لفنون الأدب المسرحى الأخرى ، أو لفنون القصة ، التى اشتهر بها الأستاذ «**محمود تيمور**» .

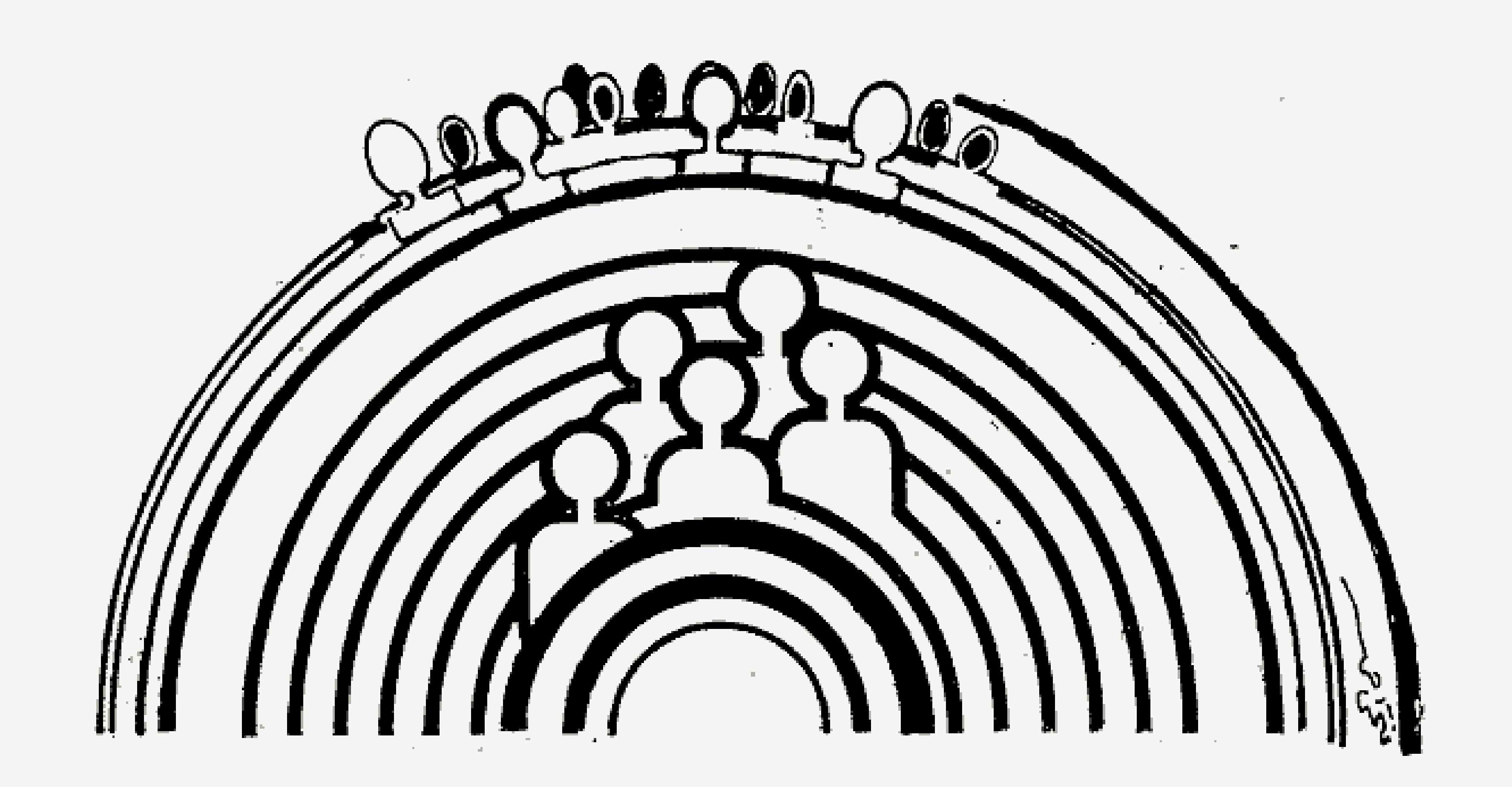
وقام الباحث بسياحة واسعة فى إنتاج الأستاذ «**توفيق الحكيم**» المسرحى ، الذى تناول المجتمع من خلاله ، من حيث إنه ينطلق من مبدأ الالتزام فى الأدب ، وأن رسالة الأدب عنده تقوم على نقد المجتمع وتوجيهه ، واستغلال إمكانيات المسرح فى تحقيق ذلك . ثم أشار إلى جهود الأستاذ «**محمود تيمور**» ، فى المسرح الاجتماعى ، وكيف أنه استطاع أن يجمع بين القصة القصيرة ، والرواية الطويلة ، والمسرحية النثرية ، دون تخصص فى جنس أدبى واحد . وإن كان الطابع القصصى هو الغالب عليه . وكيف أنه تحول إلى التاريخ ، فاستمد منه بعض الموضوعات ، التى بنى عليها بعض مسرحياته ، كمسرحية (**صقر قريش**) . وقد تناول الباحث بالدراسة والتحليل خلال جولته الطويلة فى مسرحى **الحكيم وتيمور** ، بعض

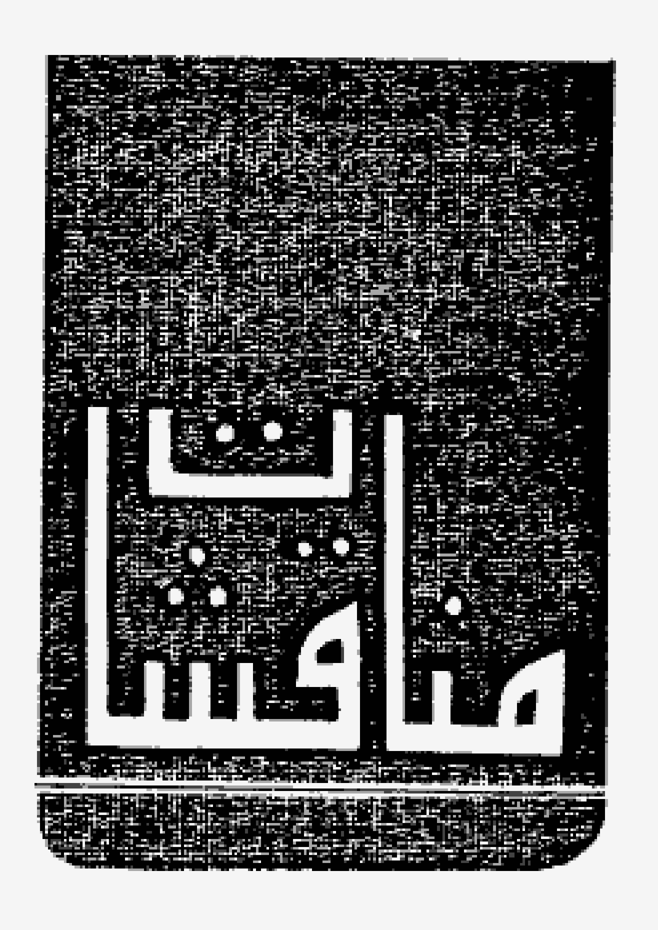
مسرحياتهم الاجتماعية . من مثل مسرحيات : (**بين يوم وليلة**) ، و (**مفتاح النجاح**) ، و (**الرجل الذى صمد**) ، و (**أعمال حرة**) ، و (**لكل مجتهد نصيب**) ، و (**اللص**) ، و (**الصفقة**) ، و (**الأيدى الناعمة**) وغيرها للأستاذ **توفيق الحكيم**، ومن مثل مسرحيات : (**المخبأ رقم / ١٣**) ، و (**قنابل**) للأستاذ **محمود تيمور** اللتين استوحاهما من التاريخ ، وأحداث الحرب العالمية الثانية ، وتناول من خلالها الحياة المصرية المعاصرة .

أما **الفصل الرابع** ، فقد تحدث فيه الباحث عما ساد المجتمع المصرى من اتجاهات فنية ، بعد ثورة يولية ١٩٥٢ ، وقسمها إلى ثلاثة اتجاهات : **الأول** ، يميل إلى التأليف ، وتقديم النصوص المسرحية الجديدة . ويذكر الباحث من كُتّاب المسرح الاجتماعى ، فى تلك الفترة ، الذين آمنوا بفكرة الالتزام بقضايا المجتمع وأهدافه ومثله العليا ، **سعد الدين وهبه** ، **يوسف إدريس ونعمان عاشور وأحمد باكثير** ، **وفتحي رضوان** . وقد سلك هؤلاء نفس الطريق التى سلكها الأستاذان **توفيق الحكيم** ، **ومحمود تيمور** . والثانى ، يميل إلى مسرحة القصة ، والرواية المصرية . ويذكر الباحث من بين هذه الأعمال الأدبية التى أعدت للمسرح المصرى ، رواية الأستاذ **نجيب محفوظ** (**زقاق المدق**) ورواية (**بداية ونهاية**) ، و (**بين القصرين**) ثم قصة (**قنديل أم هاشم**) للأستاذ **يحيى حق** . ويشير الباحث إلى أن فكرة مسرحة القصص ، والروايات المسرحية الاجتماعية لم تحقق نجاحا ملموسا فى مجال الأدب المسرحى . والاتجاه الثالث ، يميل أصحابه إلى الاقتباس . وظاهرة الاقتباس ليست وليدة العصر ، بل هى قديمة ، قدم المسرح فى مصر . فالمسرح المصرى قام أساسا على الترجمة ، والتمصير والاقتباس . ومن الأعمال المقتبسة ما قام به **محمد توفيق** ، **ومحمود السباع** حينما اقتبسا مسرحية (**حبر على ورق**) عن المسرح الأمريكى .

ويختم الباحث بابه **الثالث** ، وهو آخر أبواب رسالته ، بالفصل الخامس والأخير ، الذى يستعرض فيه لغة المسرحية الاجتماعية المصرية ، ويتتبعها عبر العصور التاريخية ، كاشفا عن تطورها ، مع شرح التجارب المسرحية التى قام بها عدد من كتاب المسرح المصرى فى هذا الشأن . ثم يعلن عن رأيه فى اللغة التى يجب أن تكتب بها المسرحية عامة ، والاجتماعية على وجه الخصوص ، والطريقة التى يجب اتباعها لنشر هذه اللغة .

فالباحث يقدم خطة فى نهاية بحثه يدعو فيها إلى العمل على ضرورة عودة اللغة العربية الفصحى إلى حياتنا الثقافية ، واعتلائها خشبة المسرح . وخطته للوصول إلى تحقيق هذه الممارسة الفعلية للغة العربية ، يقوم على الاتجاه إلى تدريس المسرحيات بكل أنواعها ، فى مراحل التعليم المختلفة باللغة العربية الفصحى ، والعمل على إعادة ما كتب من المسرحيات باللغة العربية ، والدعوة إلى أن يكف كُتّاب الجيل الحالى عن الالتزام بالعامية فى كتاباتهم الأدبية ، وتشجيع التأليف المسرحى باللغة العربية ، وتكوين هيئة من رجال المسرح وأعضاء مجمع اللغة العربية لمراقبة الإنتاج المسرحى ، وتوجيه الذوق العام إلى ذوق يشغف بالفصحى ، وبلاغتها عن طريق تسخير وسائل الإعلام المختلفة لتحقيق ذلك . ويرى الباحث أن تستعمل حاليًا لغة مسرحية تجمع بين الفصحى وأسلوب العامية ، ومنطقها بطريقة تحاول أن تقربنا من لغتنا العربية الأصيلة . ودعوة الباحث لا أحسبها جديدة ، فى هذا الميدان ، بل سبقه إليها رجالات كثيرون ، دعوا إلى النهوض باللغة العربية ، والإعلاء من شأنها . وأظن أنه لا يخفى على الباحث ولا علينا ما تحتاج إليه هذه الدعوة عند التطبيق من جهود شاقة مضنية ، نرجو لها أن تتحقق فى يوم من الأيام .





هنات وأوهام

ماهر شفيق فريد

هاهنا محاولة لتصويب أوهام وهنات وقع فيها بعض كتاب عدد يناير ١٩٨٢ من مجلة **فصول** . وماأبرئ نفسي ! ـ أرجو أن يتلقاها الكتاب قبولا حسنا ، شأن من يستمعون القول فيتبعون أحسنه .

- في كلمة «التحرير» (اقرأ : «عز الدين اسماعيل») المعنونة «هذا العدد» يكتب رئيس التحرير : «**أندريه جيبسون** المحاضر في جامعة هولواى بانجلترا» (ص ٩) . وفي هذه الجملة موضعان للنظر : الأول أن اسم الرجل أندرو **Andrew** لا أندريه . والثاني أن هولواى هذه ـ وتتمة اسمها «**كلية هولواى الملكية**» ـ ليست جامعة قائمة برأسها . وإنما هي لا تعدو أن تكون إحدى كليات جامعة لندن . تقع في إيجام **Egham** بمقاطعة سرى **Surrey** على مبعدة عشرين ميلا تقريبا من العاصمة الإنجليزية .
- يسمي الأستاذ **عبد الرحمن فهمي** . في مقالته «**الرواية البوليسية**» ، رواية د. هـ. **لورنس** «**غراميات لادى تشاترلى**» (ص ٤٧) . وصواب العنوان : «**عشيق الليدى تشاترلى**» .
- يسمي الدكتور **محمد هريدى** . في مقالته «**مسيرة الأجيال في الرواية المصريةوالتركية**» ، رواية **يعقوب قدرى** «**صودوم وكومره**» (ص ٧٧) . والصورة العربية لهذين الاسمين من أسماء الأماكن ، حسب الترجمة المتداولة للتوارة ، هي : سدوم وعمورة ، أو مدن السهل ، من أعمال فلسطين قديما في وادى الأردن الأدنى . وقد أهلكها الرب لانغماس أهلها في المعاصي والفجور (كلمة **Sodomite** الإنجليزية بمعنى «لواطي» مشتقة من مدينة **Sodom** هذه) . وقصتها ترد في الإصحاحين الثامن عشر والتاسع عشر من سفر **التكوين** . حيث قصة لوط وقومه . وماكان ربك بمهلك القرى وأهلها مصلحون .

ويكتب **محمد هريدى** في نفس المقال : «الإجابة عن هذا التساؤل تنم عن ألم شديد» (ص ٨٠) وهذا خطأ شائع صوابه «تنم على» . وقد كان العقاد وعلى أدهم من القلائل الذين لبثوا بمنأى عن هذا الخطأ فيما يسطرون .

ويكتب **هريدى** : موقف حسنين في بداية ونهاية حين عرض عليه أخوه حسن أساور زوجته ليبيعها ويسافر إلى طنطا لاستلام عمله» (ص ٨١) . والواقع أن السيدة المذكورة لم تكن زوجة لحسن . وإنما مجرد رفيقة أو خليلة .

- تقول السيدة **اعتدال عثمان** ـ في مقالة ممتازة عن «**البطل المعضل بين الاغتراب والانتماء**» : «**يعد دون كيخوت** في رواية «**سيرفانتس**» أبرز مثال للبطل المعضل في تاريخ رواية القرن التاسع عشر» (ص ٩٢) . كيف يكون هذا ؟ إن **ميجيل دى سرفانتس** ـ أو ثربنطة ـ معاصر شكسبير ـ قد ولد في ١٥٤٧ ومات في ١٦١٦ . ورائعته عن فارس دى لامانشا قد ظهرت في ١٦٠٥ . فكيف تدفعها الكاتبة ثلاثة قرون كاملة إلى الأمام . لتغدو من روايات القرن التاسع عشر ؟ ولايقل عن ذلك غرابة قول الكاتبة : «الشكل الروائي الذى يتمثل في رواية **فلوبير** «**التربية العاطفية**» **L'Education Sentimentale** في شخصية أبلو موف» (ص ٩٢) . علم الله أنه ليس في رواية ناسك كرواسيه شخصية بهذا الاسم ـ حيث البطل يدعى فردريك مورو ـ وإنما أبولوموف بطل رواية للأديب الروسي إيفان جونشاروف (١٨١٢ ـ ١٨٩١) ظهرت في ١٨٥٧ ، وبطلها نموذج للنبيل الريفي الروسي الكسول .

وتورد الكاتبة قول **يوسف إدريس** من رواية **البيضاء** : «كلما كانت الظروف أصعب كلما فتتني الوضع» (ص ٩٦) . وهذا خطأ لغوى من جانب **إدريس** . صوابه حذف «كلما» الثانية .

- تسمي الدكتورة **سيزا قاسم** . في مقالتها «**المفارقة في القص العربي المعاصر**» ، مؤلف رواية «**زوجة الملازم الفرنسي**» : **روبرت فولز** (ص ١٥١) . وصواب اسمه : جون فاولز . هذا وقد ترجم الرواية ، منجمة ، **محمد الحديدى** تحت عنوان «**صديقة البحار الفرنسي**» في مجلة **الجديد** .
- في مقالة «**تيار الوعي والرواية اللبنانية المعاصرة**» ، يتهجى الدكتور **يمنى عبد الدايم** اسم **ستفن ديدالوس** . في رواية **جويس** «**يوليسيز**» : **Steven** (ص ١٥٧) وصواب هجائه : **Stephen** .
- في ترجمة الدكتور **نصر أبو زيد** لمقال **أندرو جيبسون** «ملاحظات عن القصة والفكاهة» نلاحظ مايلي :

ـ «رواية عدو البشر» (ص ١٧٥) لموليير : والصواب أنها مسرحية لا رواية .

ـ «**دورى الصغير**» (ص ١٧٥) (عنوان رواية لديكنز) صوابه : «الصغيرة دوريت» ، إذ هي أنثى لا ذكر . وقد ترجم الرواية الأديب الراحل **حسين القباني** .

بمراجعة د . شوقى السكرى ، وصدرت فى سلسلة «الألف كتاب» عن مؤسسة سجل العرب فى ١٩٦٣ .

- «أعمال رابيلاز **Rabelais**» (ص ١٧٧) : هو الأديب الفرنسى رابليه . يا أهل الترجمة ، تعالوا إلى كلمة سواء بيننا وبينكم : فلنرسم أسماء الأعلام كما ينطقها أصحابها !

- «رواية شتيرنه المسماة تريسترام شاندى» (ص ١٧٧) . فيم هذا النطق الجرمانى ، والرجل أيرلندى يدعى ببساطة **لورنس سترن** !

- «لوترامون **Lautreamont**» (ص ١٧٨) ، صاحب **أناشيد مالدورور** ، وصواب نطقه : **لوتريامون** .

- «بنجت **Dinget**» (ص ١٨٠) هو الروائى روبير بينجيه (**Pinget** لا كما رسمته المجلة) من أصحاب الرواية الجديدة فى فرنسا .

• وكما دعا **محمد هريدى** «سدوم وعمورة» : «صودوم وكومره» ، يدعوها **حامد طاهر** ، صاحب مقالة «**مفهوم المعمار الروائى عند مارسيل بروست**» : «سدوم وجومرز» (ص ١٨٣) . فليرجع إلى ماقلناه آنفا .

ويقول **حامد طاهر** : «إن شخصيات **بروست** تقف فى منتصف الطريق بين شخصيات **ولم جيمس** وشخصيات **فرانز كافكا**» (ص ١٨٦) . هنا يخلط الكاتب بين ولم جيمز ـ فيلسوف البراجماتية الأمريكية ، الذى لم يكن روائيا من قريب ولا من بعيد ـ وشقيقه الروائى **هنرى جيمز** . وهو المقصود هنا .

- يذكر **يحيى حقى** فى حديثه مع **أحمد بدوى** إن **لإسماعيل مظهر** ترجمة ذاتية عنوانها «**تاريخ الشباب**» (ص ٢٢٠) وصواب العنوان : **تباريح شباب** .

ويقول **نجيب محفوظ** «ألف **سارتر** كتابا بعنوان لمن أكتب» (ص ٢٢٥) . وليس **لسارتر** كتاب كامل بهذا العنوان ، وإنما هو فصل من كتابه **ما الأدب** ؟ وصواب العنوان : «**لمن نكتب** ؟» (انظر ترجمة الدكتور **محمد غنيمى هلال** للكتاب ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٦١ ، ص ٨٠) . وقد نشرت فصول الكتاب لأول مرة فى مجلة **العصور الحديثة** .

ويقول د . **يوسف إدريس** : رأيى أن **فلوبير** كتب «**مدام بوفارى**» لمأساة شخصية . ربما لأنه يريد أن يبرر لزوجته أعمالها» (ص ٢٣٣) . فليعلم **إدريس** ـ هذه العبقرية ذات الذهن المشوش ـ أن **فلوبير** ظل طوال عمره أعزب لم يتزوج قط ، وإن كانت له خليلات ، كإليزا شلزنجر ، ولويز كوليه . وعدد لا بأس به من البغايا .

أما حين يقول **إدريس** : «لاشك أن رواية مثل **ماكبث** كانت تنطبق على شخص ما قتله الملكة إليزابث» (ص ٢٣٣) فإنى أوثر الصمت . حتى لايجمح بى القلم . وأدع للضمير الأدبى أن ينظر فى أمر هذا الطبيب ـ وإن تكن موهبته الخلاقة من أعلى طراز ـ الذى لايكتفى بأن يتحدث فيما لا يعرف . وإنما يأبى إلا أن يزيد الأمور ضغثا على إبالة ، بـ «لا شك» الجازمة هذه .

• يورد **عبد الرحمن الخانجى** فى مقالة «**اللغة** .. **الزمن** .. **دائرة الفوضى**» من ديوان ت . س . **إليوت** أربع رباعيات **The still point of the universe** (ص ٢٦٣) .وصواب المقتطف **The still point of the turning world** (انظر قصيدة «**بيرنت نورتون**» فى **قصائد ت . س . إليوت ومسرحياته الكاملة** ، فيبر وفيبر ، لندن ، ١٩٧٠ ، ص ١٧٥)

• فى كلمة «**التحرير**» عن **جيمس جويس فى الذكرى** «**المائة لمولده**» ـ أترى الكاتب **سامى خشبة** ؟ ـ نقرأ أن جويس كتب «مجموعة واحدة من الشعر» «**قصائد** ، **كل واحدة بينس**» (ص ٢٩٧) . والواقع أن **لجويس** ـ إلى جانب هذه المجموعة الصادرة فى باريس عام ١٩٢٧ ـ مجموعة أسبق عنوانها **موسيقى الحجرة** (١٩٠٧) كانت مدخله إلى عالم الأدب ، وضمت ستا وثلاثين قصيدة .

ويتحدث الكاتب عن «**فينرابل بيد**» (ص ٢٩٧) **Venerable Bede** ظنا منه ـ فيما يلوح ـ ان **فينرابل** «اسمه الأول» . وإنما هو لقب بمعنى الموقر كان يطلق على هذا المؤرخ والدارس الإنجليزى (٦٧٣ ؟ ـ ٧٣٥) صاحب كتاب **تاريخ كنيسة الجلترا** .

ويقول الكاتب عن بعض شخصيات رواية **جويس فنجانز ويك** : «الأول يصبح «شيم» أو قابيل» (ص ٢٩٨)وما هذا سوى **Shem** بن نوح فى ختام الإصحاح الخامس من سفر **التكوين** فى التوراة .

• فى «**الدوريات الفرنسية**» يكتب **حامد طاهر** : «وهناك مثال مدهش يقدمه لنا **بيرنيس** **Bérénice** فى بيته الشعرى الشهير : «فى الشرق الصحراوى . ما أشد سأمى» (ص ٣٠١) . والصواب «تقدمه» لا «يقدمه» ، و «بيتها» لا بيته» ، إذ الإلماعة إلى **بيرنيس** ، بطلة إحدى مسرحيات **راسين** ، ملكة فلسطين ومحبوبة الإمبراطور الرومانى تيتوس . وقد ترجم المسرحية الدكتوران **أنور لوقا** و**أحمد عبد الحميد يوسف** . وراجعها وقدم لها حسن نديم . وفحصها **عبد الحميد الدواخلى** . وهى تظهر فى المجلد الثانى من مسرحيات راسين (دار المعارف) .

• وفى الختام أود أن أضيف البنود التالية إلى استدراكاتى ، فى عدد يناير ، على ببليوجرافيا الدكتورين **حمدى السكوت** و **مارسدن جونز** عن **صلاح عبد الصبور** .

أعمال صلاح عبد الصبور

كتب

- **نبض الفكر** ـ مجموعة دراسات ومقالات فى الأدب العربى والعالمى ، تقديم د . **عز الدين إسماعيل** . دار المريخ للنشر . الرياض . المملكة العربية السعودية

أعمال عن صلاح عبد الصبور

كتب

وداعا فارس الكلمة ، قصائد قدم لها د . **عز الدين إسماعيل** ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٢ (القصائد **لمحمد إبراهيم أبو سنة** . **وفتحى سعيد** . **وإبراهيم عيسى** ، **ومعتزة صلاح عبد الصبور** (بالإنجليزية ، والترجمة العربية **لاعتدال عثمان**) ، وغيرهم .. مع قصيدة من آخر أعمال **صلاح** عنوانها «**عندما أوغل**

السندباد وعاد» . وتذكر زينب عفيفي فى جريدة أخبار اليوم ٦ / ٢ / ١٩٨٢ أن هذه القصيدة «لم ينشرها» الشاعر ، والواقع أنها نشرت بمجلة العربى الكويتية ، فى عدد أكتوبر ١٩٧٩) .

مقالات نقدية

- سميحة أيوب ، «المسرح حياتى» (صلاح عبد الصبور) ، مجلة المسرح (جمعية نادى المسرح) ٣٠ سبتمبر ١٩٨١ ، ص ٣٦ .
- سامى خشبة ، «الحرية فى مسرح صلاح عبد الصبور» ، المصدر السابق ، ص ٤٠ ـ ٤٥ .
- د . سامى منير ، «شاعرية المسرح الفكرى عند صلاح عبد الصبور» ، المصدر السابق ، ص ٤٦ ـ ٥٣ .
- فتحى العشرى ، «وماذا بقى من صلاح عبدا الصبور ؟» ، المصدر السابق ، ص ٥٤
- سمير العصفورى ، «جلسه عمل مع مؤلف مسرحى» ، المصدر السابق ، ص ٥٥ .
- أسامة أبو طالب ، «ليس موتا وإنما هو امتداد الحياة» ، المصدر السابق ، ص ٥٦ ـ ٥٧ .
- كوثر سالم . «الشعر المسرحى فى الأدب المصرى المعاصر» ، مجلة المسرح ، يناير ١٩٨٢ ، ص ٩٢ / ٩٤ .
- د . طه وادى . « الشعر المعاصر وقضايا المسرح الشعرى» ، مجلة الشعر ، يناير ١٩٨٢ ، ص ٣٢ ـ ٤٧ .
- محمود حنفى كساب ، «سمات مصرية فى شعر صلاح عبد الصبور» ، مجلة الشعر يناير١٩٨٢ ، ص ١٢٩ ـ ١٢٦ .
- محمد السيد عيد ، «المرأة عنصرا بنائيا فى مسرح صلاح عبد الصبور» ، مجلة الشعر . يناير ١٩٨٢ . ص ١٢٧ ـ ١٣٧
- مديحة عامر . «الوطن فى وجدان وشعر صلاح عبد الصبور» . مجلة الثقافة . أبريل ١٩٨٢ . ص ٨٤ ـ ٨٨ .
- السيد على . «وداعا فارس الكلمة» . مجلة الجديد . ١٥ أبريل ١٩٨٢ . ص ٤٠ ـ ٤١ .
- يسرى العزب . «الناس فى بلاده الشعرية» . مجلة الشعر . أبريل ١٩٨٢ .
- سعد الدين حسن . «صلاح عبد الصبور ومأساة الحلاج» . مجلة الشعر . أبريل ١٩٨٢ .
- د . غازى القصيبى . «قصيدة أعجبتنى : أحلام الفارس القديم» . المجلة العربية (المملكة العربية السعودية) . إبريل ١٩٨٢ . ص ٨ ـ ١٠ .



قصائد عن صلاح عبد الصبور

- أحمد الحوفى . «عائد فى ضفتيه» . مجلة الثقافة الجديدة . ديسمبر ١٩٨١ .
- أحمد عنتر مصطفى . «هكذا تكلم الحلاج» . مجلة الشعر . يناير ١٩٨٢ . ص ٧٥ ـ ٧٨ .

برامج إذاعية عن صلاح عبد الصبور

- عبد الغنى داود . «صلاح عبد الصبور كاتباً مسرحياً» . أذيع من البرنامج الثانى بإذاعة القاهرة فى ٢٦ / ١ / ١٩٨٢ . من إخراج هلال أبو عامر .

هذا وقد أسقط الطابع . مشكورا . من قسم «أعمال مترجمة لصلاح عبد الصبور» من استدركاتى المنشورة بعدد يناير (ص ٣١٠) السطر الأخير . وهاهو ذا كاملا :
Modern Arab Poets 1950-1975, translated and edited by Issa Boullata, London; Heinemann, 1976, PP. 71-80.

ملاحظات قارئ

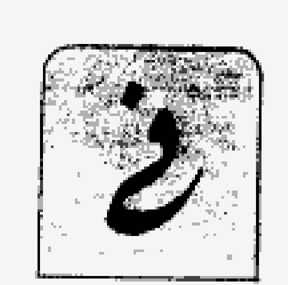
محمد الفارس

١ ـ البحث القيم (إلى جانب بقية بحوث المجلة) الذى كتبه أستاذنا الدكتور عزت قرنى فى العدد الأول من المجلد الثانى وخاصة حين قال : «.... والحق أن فى هذه السطور تعريفا طريفا لفكرة الجدل ، الذى يربط بين المفكر والأشياء .. وقد تنبه صلاح عبد الصبور إلى التعدد فى الكون ، ولذلك فقد انتبه إلى المتضادات ، وقام بعمل الموازنات ، بل مال إلى التوفيق كثيرا ، ولم يغادره حس الاتزان » ، وذلك من خلال شرح د . عزت لفكرة الجدل عند شاعرنا العربى الكبير . وهنا يحق التساؤل : هل كان الشاعر صلاح عبد الصبور فيلسوفا .. أم كان الفيلسوف فيه شاعرا ؟ .

لقد كان عبد الصبور دارسا لفلسفة الجمال ، بكل تياراتها وفلاسفتها (فيكو ، وكروتشه ، وراسكن وغيرهم) . هذا ما يستدل عليه من أشعاره (القصائدية والمسرحية معا) .

٢ ـ استكمالا للبيليوجرافيا التى نشرتها «فصول» فى نفس العدد ، أرجو أن أشير إلى دراسة ممزوجة بحديث عن شاعرنا العربى الكبير .. صلاح عبد الصبور .. فى : جريدة الأسبوع الثقافى (الليبية) العدد ١٠٧ / ٢٨ / ٦ / ١٩٧٤ .

المسرح العربى الحديث



اللغة الإنجليزية

ماهر شفيق فريد

ترمى البيليوجرافيا التقدية ـ إن صح التعبير ـ إلى حصر أهم الترجمات والدراسات الإنجليزية لمسرحنا العربى الحديث ، وتنتهى بقائمة ـ باللغة الإنجليزية ـ للأعمال المذكورة فى ثنايا النص العربى .

القسم الأول

مسرحيات عربية مترجمة إلى اللغة الإنجليزية :

كتاب أفراد :

المسرح المصرى :

أحمد شوقى

ـ يذكر يعقوب لنداو فى كتابه **دراسات فى المسرح والسينما عند العرب** أن المستشرق آرثر جون آربرى ترجم مسرحية **مجنون ليلى** فى ١٩٣٣ . كما يذكر أن سيدة تدعى مسز رسكين Mrs Ruskin ترجمت **مصرع كليوباترة** ، ولم يقع لى أى من الترجمتين .

توفيق الحكيم

ـ **أهل الكهف** (١٩٣٣) : ترجم الفصل الأول منها جون أ . هيوود ، أستاذ الأدب العربى بمدرسة الدراسات الشرقية ، جامعة درام بانجلترا ، فى كتابه **الأدب العربى الحديث ١٨٠٠ ـ ١٩٧٠** (الناشر : لند همفريز ، لندن ، ١٩٧١) . يتحدث فى الكتاب عن مسرح الحكيم ، وعزيز أباظة ، وغيرهما .

ـ **شهرزاد** (١٩٣٤) : يذكر الحكيم فى قوائم كتبه المنشورة فى لغات أجنبية ـ وهى تتصدر أغلب مؤلفاته ـ أن مسرحية **شهرزاد** ترجمت إلى الإنجليزية ، ونشرت مختارات منها فى دار النشر (بيلوت) بلندن ، ثم فى دار النشر (كراون) بنيويورك فى عام ١٩٤٥ » . ولم تقع لى الترجمة ، ولكنها أذيعت مساء ٢١ مارس ١٩٥٥ فى البرنامج الثالث من الإذاعة البريطانية (وأعيدت إذاعتها عدة مرات بعد ذلك) بإخراج كرستوفر سايكس وترجمته ، وموسيقى نورمان فوربركاى ، وقد لعب دور شهريار : السيرجون جلجود ، ودور شهرزاد : مرجريت لينون ، ودور الوزير قمر : كارلتون هوبز .

ويورد الحكيم فى تذييل لطبعة ١٩٧٦ من مسرحية **السلطان الحائر** (مكتبة الآداب ومطبعتها بالجماميز) ترجمة لمقالة من **مجلة راديو تايمز** ، لندن (١٨ مارس ١٩٥٥) عن المسرحية ، وأخرى من جريدة **ذا تايمز** ، لندن (٢٢ مارس ١٩٥٥) عنها .

ـ **محمد الرسول البشر** (١٩٣٦) : ترجم وليم ر . بولك المشهد السابع من الفصل الأخير من هذه المسرحية فى مجلة **نيودايركشانز الأمريكية** (العدد ١٥) مع مقدمة من أربع صفحات ، تحت عنوان «موت محمد» .

ومسرحية الحكيم ـ مثل **عبقرية محمد** للعقاد ، و**النبى الإنسان ومقالات أخر** لمحمود تيمور ، و**محمد رسول الحرية** لعبد الرحمن الشرقاوى ـ معالجة لسيرة الرسول الكريم من زاوية هيومانية لا ثيولوجية ، بحيث يتذوقها المسلم وغير المسلم ، لا بل يتذوقها القارئ المنصف من أى زمان ومكان ، ولو كان من الملحدين الذين لا يدينون بدين من الأديان .

ولمن شاء معرفة ما كتب عن هذه المسرحية فى العربية أن يرجع إلى كتاب فاروق خورشيد والدكتور أحمد كمال زكى **محمد فى الأدب المعاصر** ، أو كتاب أحمد عبد المعطى حجازى **محمد وهؤلاء** .(سلسلة الكتاب الذهبى ، نوفمبر ١٩٧١) .

هذا وقد كتب ماهر شفيق فريد عرضا لترجمة بولك هذه ، تحت عنوان «الغرب يقرأ مسرحية محمد لتوفيق الحكيم» ، فى مجلة **الهلال** (أغسطس ١٩٧٨ ، ص ١٤٤) .

ـ **أريد أن أقتل** : مسرحية من فصل واحد ، نقلت إلى الإنجليزية تحت عنوان «شهوة القتل» ، دون نص على اسم المترجم ، فى مجلة **لوتس** : **الأدب الأفريقى الآسيوى** (وهى مجلة كانت تصدر فى ثلاث لغات : العربية والإنجليزية والفرنسية) عدد إبريل ١٩٧١ ، ص ٩٥ ـ ١٠٧ .

ـ «**أغنية الموت**» : مرثية مأسوية لأمتين مصريتين ، ترجمة و . ر . لونج ، مع مقدمة من صفحتين لأنطونى ماكدرموت ، فى مجلة **نيوميدل إيست** (العدد ٤٥) يونيه ١٩٧٢ ، ص ٢٢ ـ ٣٠ . وقد ظهرت المسرحية لأول مرة فى كتاب الحكيم **مسرح المجتمع** (١٩٥٠) .

ـ **احتفال أبو سمبل** : نشرت هذه المسرحية ، التى لا أعرف أصلها العربى ، دون نص على اسم المترجم ، فى مجلة **بريزم** (موشور) التى تصدر عن وزارة الثقافة بالقاهرة ، السنة الرابعة ، العدد ١٢ ـ ١٣ (١٩٧٢) ، ص ٦٨ ـ ٨٧ .

ـ **ياطالع الشجرة** (١٩٦٢) : ترجمة دنيس جونسون ـ ديفيز (لندن : مطبعة جامعة أوكسفورد ، ١٩٦٦) . ترجمة جيدة كأغلب أعمال هذا المترجم . لها مقدمة من صفحتين . لم يترجم مقدمة الحكيم الأصلية للمسرحية مع أنها تلق أضواء على أهدافه واهتماماته .

ـ **مصير صرصار ومسرحيات أخرى** ، اختيار وترجمة دنيس جونسون ـ ديفيز (لندن : الناشر هاينمان ، ١٩٧٣) مع مقدمة من ثلاث صفحات . يتكون الكتاب من أربع مسرحيات عن الحرية ، وهى : **مصير صرصار** (١٩٦٦) ، **أغنية الموت** ، **السلطان الحائر** (١٩٦٠) ، ومسرحية رابعة تدعى فى الترجمة الإنجليزية Not a Thing out of Place ولا أدرى اسمها العربى ، فالمترجم ـ للأسف ـ لايذكر العناوين الأصلية للمسرحيات ، كما أغفل ترجمة مقدمات الحكيم ـ وهى قصيرة ـ لأولى وثالثة هذه المسرحيات .

ـ **مجلس العدل** (١٩٧٢) : صدرت ، دون نص على اسم المترجم ، فى سلسلة ملاحق مجلة **بيريزم** (موشور) سالفة الذكر ، مع تعريف بالمؤلف فى أربع صفحات ، السنة الثانية العددان ٦ ـ ٧ (١٩٧٠) .

محمود تيمور

ـ **أشطر من إبليس** : ترجمت فى مجلة **قاموزلم وولد** ، مجلد ٤٧ ، يناير ١٩٥٧ .

فتحى رضوان

ـ **إله رغم أنفه** ، ترجمها مع مقدمة من صفحتين بييركاشيا ـ وهو مؤلف كتاب بالإنجليزية عن طه حسين ـ فى **مجلة جورنال أوف آرابيك لترتشار** ، السنة الخامسة ، الناشر : أ . ج . بريل ، لايدن بهولندا ، ١٩٧٤ ، ص ١٠٨ ـ ١٢٦ .

رشاد رشدى

ـ **خمس مسرحيات مصرية من ذوات الفصل الواحد** (الناشر : مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، دون تاريخ) . والمسرحيات هى : «كذاب» ـ «أوديبوس» ـ «الوباء» ـ «فى البيت» ـ «سنوحى» .

تنم هذه المسرحيات ـ التى لايكاد يعرفها أحد من أبناء هذا الجيل ـ على قدرة درامية باكرة ، وخبرة بفنون المسرح . الأولى «كذاب» تحمل عنوانا فرعيا شوثيا (نسبة إلى برنارد شو) : «دراسة غير أخلاقية» ، أوهو ـ إن شئت ـ عنوان أوسكار وايلدى ! مثلت لأول مرة فى ١٩٥١ . الثانية «أوديبوس» قصيدة درامية مثلت لأول مرة فى ١٩٥٢ . الثالثة «الوباء» : «مزحة جادة من فصل واحد» (وهو وصف تشيكوف !) مثلت لأول مرة فى ١٩٥٢ . الرابعة «فى البيت» : «حكاية إخبارية من فصل واحد» مثلت لأول مرة فى ١٩٥١ . الخامسة «سنوحى» : «حكاية مصرية» مثلت لأول مرة فى ١٩٥٢ ، ومن الشائق أن يقارنها المرء بقصة الدكتور محمد عوض محمد «سنوحى» فى سلسلة «اقرأ» ، (العدد ١٢) .

هذا وقد قدم نادى مسرح الحكيم خلال شهر مايو ١٩٦٥ ثلاثة أعمال مسرحية من ذات الفصل الواحد باللغة الإنجليزية هى **عرف كيف يموت** ، للحكيم ، و**كذاب** ، لرشاد رشدى ، و**جمهورية فرحات** ، ليوسف إدريس ، وكلها من إخراج الدكتورة ليلى أبو سيف . ونجد وصفا لهذا العرض بقلم منسى يوسف فى عدد يونيه ١٩٦٥ من **مجلة المسرح** ، وذلك فى عصرها الذهبى حين كان يحررها الدكتور رشاد رشدى ، قبل أن تدخل فى تناسخاتها المديدة ، قوة وضعفا ، منذ تركه لها .

عبد الرحمن الشرقاوى

ـ **وطنى عكا** : ترجمت نهاد سالم مقتطفا من هذه المسرحية الشعرية (وهى عندى أسوأ مسرحيات الشرقاوى ، كما أن **الفلاح** أسوأ رواياته) تحت عنوان «ليل ووطنى عكا» ، فى مجلة **لوتس** : **الأدب الأفريقى الآسيوى** (إبريل ١٩٧٢) ص ٩١ ـ ٩٣ . تترجم اسم عكا إلى Acre كما هو ـ وكى الله المؤمنين شر القتال ـ وإنما صورته الإنجليزية ، لو أنها تجشمت مشقة الرجوع إلى أحد المراجع التاريخية : Acre وفى المقتطف تتبادل ليل الكلام مع يعقوب .

صلاح عبد الصبور

ـ **مأساة الحلاج** (١٩٦٦) : نقلها إلى الإنجليزية تحت عنوان **مقتلة فى بغداد** الدكتور خليل سمعان ، وصدرت الطبعة الإنجليزية لأول مرة عام ١٩٧٢ ، عن الناشر ج . بريل بلايدن ، هولندا ، ثم نشرتها الهيئة المصرية العامة للكتاب فى ١٩٧٦ ، دون المقدمة التى صدر بها المترجم طبعته الأولى من الترجمة .

ـ **الأميرة تنتظر** (١٩٦٩) : ترجمها الدكتور شفيق مجلى ، وصدرت عن الهيئة المصرية العامة للكتاب فى ١٩٧٥ ، ثم أعيد نشرها فى مجلة **لوتس** : **الأدب الأفريقى الآسيوى** (يناير ـ يونية ١٩٧٦ ، ص ٧٢ ـ ٨٩) .

ـ **مسافر ليل** : كوميديا سوداء (١٩٦٩) : ترجمها ببراعة واقتدار الدكتور محمد عنانى ، وقدم لها بمقدمة من تسع صفحات الدكتور سمير سرحان ، وصدرت عن الهيئة المصرية العامة للكتاب فى ١٩٨٠ ، كما صدرت لها ترجمة فرنسية . هذا وقد نقل صاحب المقدمة مقدمته إلى العربية ـ مع بعض التصرف ـ تحت عنوان «مسافر ليل : الضحية والجلاد» فى **مجلة المسرح** (أكتوبر ١٩٨١) ، ص ٣٤ ـ ٣٨ .

المسرح السورى

محمد الماغوط

ـ **العصفور الأحدب** : مسرحية من أربعة فصول ، نقل المشهد الأول منها إلى العربية الدكتور محمود المنزلاوى فى مجلة **ستاند** ، السنة ٢٢ ، العدد ١ ، ١٩٨٠ ، ص ١٠ ـ ١٩ . ونشر المسرحية كاملة فى كتاب **الكتابة العربية اليوم** : **المسرحية** ، من تحريره ، على ماسيرى بعد قليل . والماغوط شاعر موهوب ، نجح فى كتابة قصيدة النثر ، ولكن من الإسراف أن نقارنه ببودلير ورنبو ، على نحو مافعل سنية صالح فى مقدمة **محمد الماغوط** : **الآثار الكاملة** ، دار العودة ، بيروت ١٩٧٣ ، ص ١٠ .

المسرح الجزائرى

ـ **سيدى فرج** : مسرحية ذات فصل واحد لصالح غرفى ، ترجمتها روزيت فرنسيس فى مجلة **لوتس** : **الأدب الأفريقى الآسيوى** (يناير ـ مارس ١٩٧٨ ، ص ٧٩ ـ ٩٣) .

المسرح الفلسطينى

توفيق فياض

ـ **بيت الجنون** : مسرحية من فصلين ، ترجمها شفيق مقار (وهو مترجم قدير وقاص لا أتردد فى وصفه بالعظمة) فى مجلة **لوتس** : **الأدب الأفريقى الآسيوى** ، يناير ١٩٧٣ ، ص ١٥٩ ـ ١٧٦ .

كتب مختارات لأكثر من كاتب

ـ فاروق عبد الوهاب (محررا) **المسرح المصرى الحديث** : **منتخبات** ، منيابوليس وشيكاغو : بيليوتيكا إسلاميكا (المكتبة الإسلامية) ، ١٩٧٤ .

ـ **مسرحيات مصرية من فصل واحد** ، إشراف د . حمدى السكوت ، تقديم د . ديفيد وودمان ، قسم النشر بالجامعة الأمريكية ، القاهرة ، ١٩٧٣ .

يشتمل على تقديم بقلم ديفيد وودمان والثنى عشرة مسرحية هى :

١ ـ عودة قطوط : لعبد الغنى داود .

٢ ـ أم مصرية : لكارمن واينشتاين (ترجمة عنايات طلعت)

٣ ـ يوم فى حياتها : لخديجة رشدى (ترجمة سعيد توفيق)
٤ ـ أنشودة الرصاص : لأمين بكير .
٥ ـ عالم رجل المرور العجوز : لسمير أبو ذكرى .
٦ ـ ثلاثة رجال : لفاروجان كازنجيان (ترجمة عنايات طلعت) .
٧ ـ الحرب قامت : لسامى إبراهيم حنا .
٨ ـ سهرة : لعثمان شكرى سليم .
٩ ـ آنستى العزيزة منى : لفتحى عبد الغنى حامد .
١٠ ـ جريمة قتل : لمصطفى بهجت مصطفى .
١١ ـ طعم الحياة : لزينا عتيق (ترجمة مرسى سعد الدين)
١٢ ـ الفنار : لمحمد السيد سليمان .

نشرت هذه المجموعة فى كتابين أحدهما بالعربية والآخر بالإنجليزية ، وهى ثمرة مسابقة على مستوى الجمهورية فى تأليف مسرحيات من ذوات الفصل الواحد ، على أن تنشر المسرحيات الفائزة وتمثل على مسرح الجامعة الأمريكية بالقاهرة .

والمسرحيات ـ كما هو متوقع ـ متفاوتة المستوى : ف «عودة قطوط» ثرثرة لاحظ لها من الدراما سوى تقطيع الجمل على أسطر وفقر يتقدم كلا منها اسم متحدث ، فى حين تصنع «عالم رجل المرور العجوز» يدها على لحظة درامية حقة ، وتجسد خداع الذات المركوز فى جبلة الإنسان . والمسرحية الأخيرة «الفنار» فيها لمسة من ج . م . سنج ، صاحب «راكبون إلى البحر» ، وتشى بموهبة صادقة .

ومن القلائل الذين كتبوا عن هذه المسرحيات علاء الدين وحيد فى كتابه **مسرحيات فى الوهج والظل** (كتاب الهلال ، يونيه ١٩٧٦ ، ص ١٣٥ ـ ١٥٠) .

ـ **الكتابة العربية اليوم : المسرحية** ، تحرير د . محمود المنزلاوى ، مركز الأبحاث الأمريكى فى مصر ، القاهرة ١٩٧٧ .

هذا أكبر جهد فى بابه ، وهو يمثل الحلقة الثانية فى سلسلة كان أولها كتاب **الكتابة العربية اليوم : القصة القصيرة** ، من تحرير المنزلاوى أيضا . وفى الطريق جزء ثالث عن أدب المقالة ، من تحرير د . لويس عوض .

يتكون الكتاب من :

ـ كلمة تمهيدية بقلم يوسف السباعى
ـ تنويهات
ـ مقدمة
ـ وجهة نظر غير مستعرب : بقلم دكتور أندروباركين .
ـ محمود تيمور : **حكمت المحكمة** (ترجمة مدحت شاهين ، مراجعة أندرو باركين ومحمود المنزلاوى)
ـ توفيق الحكيم ، **أغنية الموت** (ترجمة د . مصطفى بدوى ، مراجعة أندرو باركين ومحمود المنزلاوى)
ـ توفيق الحكيم ، **السلطان الحائر** (ترجمة د . مصطفى بدوى ، مراجعة أندرو باركين ومحمود المنزلاوى)
ـ محمود دياب : **الزوبعة** (ترجمة وديدة واصف ، مراجعة أندرو باركين ومحمود المنزلاوى)
ـ شوقى عبد الحكيم : **حسن ونعيمة** (ترجمة مدحت شاهين ، مراجعة أندرو باركين ومحمود المنزلاوى)
ـ يوسف إدريس : **الفرافير** (ترجمة تريفورلى جاسيك ، مراجعة أندرو باركين ومحمود المنزلاوى) . وجدير بالذكر أن لى جاسيك رسالة جامعية غير منشورة عن هذه المسرحية ، من جامعة مشيجان بالولايات المتحدة الأمريكية .
ـ فاروق خورشيد : **خمور بابل** (فى الأصل : **حبظلم بظاظا**) (ترجمة وديدة واصف ، مراجعة أندرو باركين ومحمود المنزلاوى)
ـ ميخائيل رومان : **الوافد** (ترجمة مدحت شاهين ، مراجعة أندرو باركين ومحمود المنزلاوى)
ـ محمد الماغوط : **العصفور الأحدب** (ترجمة د . محمود المنزلاوى ، مراجعة أندرو باركين وحلمى هلال)
ـ اقتراحات لمزيد من القراءة : محمود المنزلاوى ورؤف رياض . وتتصدر كل مسرحية نبذة عن مؤلفها .

مسرحيات مصرية ذات فصل واحد ، اختيار وترجمة دنيس جونسون ـ ديفيز ، الناشر : هاينمان ، لندن ١٩٨١ . هذا أحدث كتاب فى بابه ، لم يقع لى ولكنى رأيت إعلانا عنه فى أحد أعداد **ملحق التايمز الأدبى** ، وقد جاء فى الإعلان أن به مسرحيات لتوفيق الحكيم وألفرد فرج وغيرهما .

القسم الثانى
دراسات عن المسرح العربى

١٩١٣

ـ هـ . ريتر ، «القراقوز» ، **دائرة المعارف الإسلامية** ، المجلد ٢٢ ، ١٩١٣ . بديهى أن دراسة الموضوع قد قطعت شوطا بعيدا منذ ذلك الحين .

١٩٢٥

ـ كورت بروفر ، «المسرح العربى» ، **دائرة معارف الدين والأخلاق** ، مجلد ٤ ، ١٩٢٥ .

١٩٣٥

ـ نفيل باربور ، «المسرح فى مصر» ، **نشرة مدرسة الدراسات الشرقية** ، مجلد ٨ ، ١٩٣٥ ، ص ٩٩٥ ـ ١٠١١ .

١٩٥٨

ـ يعقوب م . لنداو ، **دراسات فى المسرح والسينما عند العرب** ، مع مقدمة بقلم هـ . أ . ر . جيب ، مطبعة جامعة بنسلفانيا ، ١٩٥٨ . نقل هذا الكتاب إلى العربية فى أكثر من خمسمائة صفحة وعلق عليه وقدم له أحمد المغازى ، وراجعه الدكتور لويس مرقص ، وصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب فى ١٩٧٢ . وقد بذل المترجم جهدا طيبا فى عمله ، وإن كانت لنا عليه بعض مآخذ :

ص ٧ :«ربما كانت الدقة .. تستنفذ منى وقتا مضاعفاً» ، صوابها : تستنفد .
ص ١٢ :يسرف المترجم فى توقير الأستاذ لنداو ، حتى ليقارنه بالمؤرخ العظيم أرنولد توينبى ، ودون ذلك أهوال كما كان شيخ المعرة خليقا أن يقول !
ص ٣١ :كونكتيكت Connecticut (إحدى ولايات أمريكا) صواب نطقها : كونتيكات إذ حرف الـ C فى المنتصف صامت .
ص ٤٥ :«جورج زيدان» ، صواب اسمه : جورجى .
ص ٨٢ : «تفتقد» فى الغالب ، إلى مقدمة» صوابها : تفتقر .
ص ١٠٧ :«يصدر المضيف أوامره بذبح أربعا من الدجاج» ، صوابها : ذبح أربع .
ص ١١١ :تشارلز أ . ميورى Charles A. Murray صواب نطقه : مرى .
ص ١٦٧ :«الإسلام فى العصر الحديث» ، صوابها : العالم الحديث .
ص ٢١٣ :«بشارة فارس» صواب اسمه : بشر فارس ، أو الدكتور بشر فهارس كما كان يحب بعض العابثين أن يسموه !
ص ٢٢٧ :«سيفيل Seville» هى : أشبيلية . يحسن مترجمونا ، الذين يتناولون الأندلسيات ، صنعا لو أنهم رجعوا إلى مقالة للأستاذ على أدهم فى **دائرة معارف الشعب** (كتاب الشعب ٦٧ ، ١٩٥٩) عنوانها «أعلام جغرافية أندلسية» ، كى يتعلموا أن Castile هى قشتالة ، Algeciras هى الجزيرة الخضراء» ، و Madrid

هى مجريط ، و Cordova هى قرطبة ، إلى آخره .

وفى نفس الصفحة : «أسرة المرافيديين Almoravid ، والصواب : دولة المرابطين .

ص ٢٢٨ : «إلياس أبو شيكة » ، صوابه : أبو شبكة .

ص ٢٣٢ : «هالى » (فى مسرحية شوقى **مصرع كليوباترا**) صوابه : حابى .

ص ٢٥٤ : «وهو فى كلاهما أستاذ » ، صوابها : فى كليهما .

ص ٢٩٢ : «من الملفت للنظر » ، صوابها : من اللافت للنظر .

ص ٣٤٩ : «مع المونافجا ريدا زوجة الملك النعمان » ، صوابها : المتجردة ، مذ سقط النصيف ولم ترد إسقاطه ، كما يعرف قراء نابغة بنى ذبيان !

ص ٣٧٠ : «بريفست Prévost » ، صواب نطقه : بريفو (مؤلف **مانون ليسكو**) .

ص ٣٧٢ : «جاذيما والزباء » ، صواب رسمه : جذيمة .

ص ٣٧٥ : «مسرحية Scott وهى Talisman » الصواب أنها رواية لا مسرحية للسير ولترسكوت ، وقد نقلها إلى العربية محمود محمود محمد ، تحت عنوان **الطلسم** .

ص ٤١٣ : «أغنية الأرواح الأربع » (قصيدة على محمود طه المهندس) صوابها : أغنية الرياح الأربع .

ص ٤١٧ : «نفس المؤلفان » صوابها : المؤلفين .

ص ٤٢١ : «سيد عقل » (الشاعر اللبنانى) ، صواب اسمه : سعيد عقل .

ص ٤٢٤ : «قصة جنيسيس Genesis » ، صوابها : سفر التكوين ، أول أسفار التوراة .

ص ٤٤٩ : «محاكمة باريس

The quarrel of the apple and the Judgement of Paris

صوابها : «حكم باريس » ، إذا الإشارة إلى قصة باريس بن بريام وهكيوبا ، حين قضى بجائزة الجمال - وهى تفاحة ذهبية - لأفروديت ، مفضلا إياها بذلك على هيرا وأثينا .

وجدير بالذكر أن نجد مقالة عن كتاب لنداو هذا بقلم الدكتور عبد العزيز الدسوقى فى مجلة **الأدباء العرب** (أكتوبر ١٩٧٢ ، ص ٦٨ - ٧٤) ، تحت عنوان «قضايا الدراسات المسرحية » ، عرض فيها ما للنداو - وهو إسرائيل وما عليه ، مسيئا - رغم حق - إلى تفضيل مؤلفات الدكتور محمد يوسف نجم عن تاريخ المسرح العربى وأعلامه .

١٩٦٠

- بيرج . أ . كاشيا ، «الأدب العربى الحديث » ، مجلة **يونيفرستى أوف تورونتو كوارترلى** ، السنة ٢٩ ، العدد ٢ ، يناير ١٩٦٠ ، ص [٢٨٢] - ٢٩٦ . يتحدث - فى وجازة - عن نشأة المسرح العربى .
- جبرائيل جبور ، «الأدب اللبنانى المعاصر » ، مجلة **ميدل إيست فورام** ، مايو ١٩٦٠ ، ص ٣١ - ٣٦ . يتحدث عن نشأة المسرح فى لبنان .

١٩٦٤

- رشاد رشدى ، **قصص قصيرة ومقالات** (القاهرة ، مكتبة الأنجلو المصرية) : به دراسات عن «أثر الثورة فى الأدب والمسرح » ، وعن كتابين لتوفيق الحكيم : **مسرح المجتمع** و**السلطان الحائر** .

١٩٦٦

- محمد مصطفى بدوى ، «شكسبير والعرب » ، فى مجلة **كايرو ستديز إن إنجلش** (تحرير د . مجدى وهبة) القاهرة : مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٦٣ / ١٩٦٦ ، ص [١٨١] - ١٩٦ .
- أيرين جندزير ، **رؤى يعقوب صنوع العملية** ، مطبعة جامعة هارفرد : كمبردج (الأمريكية لا البريطانية) .
- سامى حنا ، «الأثر الأوربى فى الأدب المصرى الحديث » ، مجلة **وستزن هيومانيتيز رفيو** ، السنة ٢٠ ، العدد ٣ ، صيف ١٩٦٦ ، ص ٢٢١ - ٢٢٩ . الكاتب أستاذ مساعد بجامعة يوتاه ، أو هكذا كان وقت كتابة المقالة ، إذ لا أدرى كيف أزرى به الدهر بعدها .

١٩٦٨

- لويس عوض ، «التطورات الثقافية والذهنية فى مصر منذ عام ١٩٥٢ » ، فى كتاب ب . ج . فاتيكيوتس (محررا) **مصر منذ الثورة** ، الناشر : جورج آلن آند أنوين لمتد ، ص ١٤٣ - ١٦١ . يتحدث - موجزا - عن المسرح المصرى .
- ديفيد كران ، الاتجاهات الأدبية فى مصر منذ ١٩٥٢ » ، فى **المرجع السابق** ، ص ١٦٢ - ١٧٧ . يتحدث عن مسرح الريحانى ، وتوفيق الحكيم ، ونعمان عاشور ، وإدريس .

١٩٦٩

- و . ر . لونبج ، «توفيق الحكيم والمسرح العربى » ، مجلة **جيرنال أوف ميدل إيسترن ستديز** ، السنة ٥ ، العدد ١ ، يناير ١٩٦٩ ، ص ٦٩ - ٧٤ . يختص بالنقاش مسرحيتى **أهل الكهف** و**رحلة إلى الغد** ، مع المقارنة بينهما .
- ب . ج . فياتيكيوتس ، **تاريخ مصر الحديث** ، الناشر : ويدنفلد ونيكولسون ، لندن ، ١٩٦٩ ، ص ٤٣٦ - ٤٣٧ . يذكر عرضا مسرح إدريس ، ونعمان عاشور ، وغيرهما .
- خليل سمعان ، «أثرت . س . إليوت فى الشعر والمسرح العربى » ، مجلة **كومباريتيف لترتشار ستديز** ، المجلد السادس ، ١٩٦٩ ، ص ٤٧٢ - ٤٨٩ . يتحدث عن أثر مسرحية إليوت **جريمة قتل فى الكاتدرائية** فى مسرحية صلاح عبد الصبور **مأساة الحلاج** .

١٩٧٠

- مرسى سعد الدين ، «الشعر وحركة التحرر الوطنى » ، مجلة **الأدب الأفريقى الآسيوى** (أكتوبر ١٩٦٩ فى الطبعة العربية ، يناير ١٩٧٠ فى الطبعة الإنجليزية ، ص ٧٣ - ٨٠ من هذه الأخيرة) . يتحدث عن شعر صلاح جاهين ومسرحية **مأساة جميلة** لعبد الرحمن الشرقاوى .
- عبد الوهاب المسيرى ، «المسرح العربى » ، فى كتاب **موسوعة القارئ عن المسرح العالمى** ، تحرير ج . جاسنر ، أ . كوين (لندن : ميثوين آند كمبانى لمتد ، ١٩٧٠ ، ص ٢١ - ٢٥) : عجالة مفيدة عن تاريخ المسرح العربى منذ بداياته حتى مسرحية **الفرافير** ليوسف إدريس .
- نور شريف ، **حول كتب عربية** (الناشر : جامعة بيروت العربية ، ١٩٧٠) . به مقالة عن مسرحية على أحمد باكثير **إخناتون ونفرتيتى** ، وأخرى عن مسرواية توفيق الحكيم **بنك القلق** .
- غالى شكرى ، «البطل الشعبى فى المسرح العربى » ، مجلة **الأدب الأفريقى الآسيوى** (إبريل ١٩٧٠ ، ص [٣٠] - ٦٣) . يتحدث عن مسرح بريخت الملحمى وأثره فى مسرحيات كاتب ياسين : **الجثة المحاصرة** ، **مسحوق الذكاء** ، **الأسلاف يتميزون غيظا** ، ومسرحيتى نجيب سرور **ياسين وبهية** و **آه ياليل ياقمر** .

١٩٧١

- محمد مصطفى بدوى ، «الإسلام فى الأدب المصرى الحديث » ، مجلة **جيرنال أوف آرابيك لترتشار** ، السنة ٢ ، الناشر : أ . ج . بريل ، لايدن بهولندا ، ١٩٧١ ، ص ١٥٤ - ١٧٧ .
- بيركاشيا ، «خيوط متصلة بالمسيحية واليهودية فى المسرح والقصة المصرية الحديثة » ، مجلة **جيرنال أوف آرابيك لترتشار** ، السنة ٢ ، الناشر : أ . ج .

بريل ، لايدن بهولندا ، ١٩٧١ ، ص [١٧٨] – ١٩٤ . يتحدث عن مسرحية **الراهب** للويس عوض ، **ومسرحيات إسلامية** لأحمد الشرباصي ، **وآله رغم أنفه ودموع إبليس** لفتحي رضوان ، و **محمد** للحكيم ، **وشيلوك الجديد و إله إسرائيل** لعلي أحمد باكثير.

– جبرا إبراهيم جبرا ، «الأدب العربي الحديث والغرب» ، مجلة **جيرنال أوف آرابيك لترتشار** ، السنة ٢ ، الناشر : أ . ج . بريل ، لايدن بهولندا ، ١٩٧١ ، ص ٧٦ – ٩١ . ينوه بالدور الذي لعبته مجلة **المسرح** ، حين كان يحررها الدكتور رشاد رشدي ، وبمسرحيتي **ياطالع الشجرة** للحكيم ، **والفرافير** لإدريس .

١٩٧٢

– بلا توقيع ، «مسرح المقاومة وثورة الزنج» ، مجلة **برزم** (وزارة الثقافة بالقاهرة ، ١٩٧٢ ، ص ٢٤ – ٢٦) : حول مسرحية معين بسيسو .

– محمد مصطفى بدوي ، «الالتزام في الأدب العربي المعاصر» ، **كراسات في تاريخ العالم** ، اليونسكو : نيوشاتل ، سويسرا ، السنة ١٤ ، العدد ٤ ، ١٩٧٢ ، ص [٨٥٨] – ٨٧٩ . يذكر فلسفة توفيق الحكيم في **التعادلية** ، ومسرح نعمان عاشور ، وسعد الدين وهبة ، وألفرد فرج ، وعبد الرحمن الشرقاوي ، وسعد الله ونوس ذكراً خاطفاً .

– متى موسى ، «النقاش ونشأة المسرح العربي الملحمي في سوريا» ، مجلة **جيرنال أوف آرابيك لترتشار** ، السنة ٣ ، ١٩٧٢ ، ص ١٠٦ – ١١٧ . عن مارون نقاش ودوره .

– خليل سمعان ، «ت . س . إليوت وصلاح عبد الصبور : دراسة في العلاقات الأدبية بين الشرق والغرب» (وهي المقدمة التي صدر بها خليل سمعان ترجمته لمسرحية عبد الصبور **مأساة الحلاج** حين صدرت لأول مرة في لايدن بهولندا في عام ١٩٧٢) . يوجد عرض لهذه المقدمة بقلم الدكتور حمدي السكوت («صلاح عبد الصبور في الإنجليزية» ، مجلة **فصول** ، أكتوبر ١٩٨١ ، ص ٢٤٣) .

– غالي شكري ، «وأعرب مايلي في بيروت ، وابحث عن الجملة المفيدة في دمشق ، والقبور المجهولة في عمان !» ، مجلة **لوتس : الأدب الأفريقي الآسيوي** ، يناير ١٩٧٢ ، ص ٥٤ – ٦٤ . سياحة أدبية بين ثلاث عواصم عربية ، تذكر مسرحيات لمصطفى الحلاج ، وسعد الله ونوس ، ويعقوب شدراوي .

– ليلى أبو سيف ، **نجيب الريحاني وتطور الكوميديا في مصر** (دار المعارف ، مصر ، ١٩٧٢) . المؤلفة حاملة دكتوراه في الفنون المسرحية من جامعة إلينوي بالولايات المتحدة الأمريكية ، والكتاب هو رسالتها الجامعية ، نقلها من الإنجليزية إلى العربية سمير عوض (دون أن ينال أكثر من كلمة شكر صغيرة في ختام المقدمة : . انظر ملحوظتنا اللاحقة عن كتاب الدكتورة نادية رؤوف فرج **يوسف إدريس والمسرح المصري الحديث** !) والكتاب دراسة قيمة ، وإن كنا نأخذ عليه أنه لم يحاول الاستفادة من كتابين سابقين لعبد الحليم بيومي هما : **نجيب الريحاني** (١٩٥٢) **ونجيب الريحاني والكوميديا المصرية** (دون تاريخ) (وإن تكن تذكر هذا الكتاب الأخير ذكرا خاطفا في قائمة المراجع العربية ، ص ٣٢٤) . وحقا إن هذين الكتابين أقرب إلى الذكريات الشخصية منهما إلى الدرس الأكاديمي ، ولكنهما على الأقل يطبعان مقتطفات من مسرحيات الريحاني وبديع خيري لا يجدها القارئ – بسهولة – في مكان آخر.

١٩٧٣

– دزموند ستيورات ، «كتاب مصر المحاربون» ، مجلة **إنكاونتر** (أغسطس ١٩٧٣ ، ص ٨٥ – ٩٢) : حول سوء التفاهم الذي نشأ بين توفيق الحكيم ونجيب محفوظ وعدد من أدباء مصر من ناحية ، والزعيم الراحل أنور السادات من ناحية أخرى ، قبل أن تعود المياه إلى مجاريها مع قيام حرب أكتوبر ١٩٧٣ .

– ليلى أبو سيف ، «نجيب الريحاني : من التهريج إلى الملهاة الاجتماعية» ، مجلة **جيرنال أوف آرابيك لترتشار** ، السنة ٤ ، الناشر : أ . ج . بريل ، لايدن بهولندا ، ١٩٧٣ ، ص ١ – ١٧ .

– عيسى ج . بلاطة ، «جريمة قتل في بغداد» ، مجلة **ذا موزلم وورلد** ، العدد ٣ ، يوليو ١٩٧٣ ، ص ٢٤١ : عن ترجمة الدكتور خليل سمعان لمسرحية صلاح عبد الصبور **مأساة الحلاج** .

– سامي حنا وسولق ريبكا ، «شوقي : رائد المسرحية العربية الحديثة» ، مجلة **أمريكان جيرنال أوف آرابيك ستديز** ، ١٩٧٣ ، ١ .

١٩٧٤

– بدر الدين أروديكي (؟) «المسرح في سوريا» ، مجلة **لوتس : الأدب الأفريقي الآسيوي** ، يناير ١٩٧٤ ، ص ٧٤ – ٩٣ . يتحدث عن مارون نقاش ، ويعقوب صنوع ، وسعد الله ونوس ، ورفيق الصبان ، وحكمت محسن ، وغيرهم . والكاتب من مواليد دمشق في ١٩٤٢ . درس القانون والفلسفة بجامعة دمشق ، وتخرج في ١٩٧٠ . اشتغل صحفيا لمدة ثلاث سنوات ، ثم عمل في حقل السينما . له كثير من المقالات والترجمات .

١٩٧٥

– علي الراعي ، «بعض جوانب من المسرحية العربية الحديثة» ، في كتاب ر . أوسل (محررا) **دراسات في الأدب العربي الحديث** ، الناشر : ورمنستر بإنجلترا : آريس وفلبس لمتد ١٩٧٥ ، ص ١٦٧ – ١٧٨ . يذكر مسرحيات **الصفقة** للحكيم ، **ليالي الحصاد** لمحمود دياب ، **ياسين وبهية** لنجيب سرور ، **وأخرى للطيب الصديق ، وسعد الله ونوس ، وألفرد فرج ، وغيرهم** .

– **لويس عوض** ، «**مشكلات المسرح المصري**» ، **المرجع السابق** ، ص ١٧٩ – ١٩٣ . يذكر يعقوب صنوع ، ومحمد عثمان جلال ، والحكيم ، ويوسف وهبي ، وألفرد فرج ، ونعمان عاشور ، وسعد الدين وهبة ، ويوسف إدريس وعلي سالم ، وفايز حلاوة .

– ج . ستتكفيتش ، «العربية الفصحى على خشبة المسرح» ، **المرجع السابق** ، ص ١٥٢ – ١٦٦ . يذكر مارون نقاش ، وتوفيق الحكيم ، وغيرهما .

– نادية رؤوف فرج ، **يوسف إدريس والمسرح الحديث** ، دار المعارف بمصر ، ١٩٧٦ . المؤلفة أستاذ مساعد بجامعة جورج تاون بواشنطن ، والكتاب في الأصل رسالة جامعية مقدمة إلى جامعة كولومبيا بالولايات المتحدة الأمريكية في ١٩٧٥ (ومن هنا كان إدراجنا الكتاب تحت عام ١٩٧٥) .

وتذكر **قائمة الكتب الثقافية ١٩٨١** لدار المعارف (ص ٦٣) أن الكتاب من ترجمة الأستاذ رؤوف فرج – والد المؤلفة ، وهو مهندس – وكان من الحق أن يذكر هذا في الكتاب ، ففضل المترجم – وهو رسول الثقافات – لاينبغي أن يبخس ، وقد بُخس طويلا .

وأول ملاحظة لنا على هذا الكتاب – الجيد في مجموعه – أنه – شأن أغلب الرسائل الجامعية المكتوبة بلغة أجنبية ، والمنقولة من بعد إلى العربية ، يلوح على غير راحته في لغة الضاد ، وكأنه يلبس قميص الكتاف ، أوكأنه يمشي على قضبان ليس له أن يخرج عليها . لا أستثني من هذا إلا بعض دارسين أدباء ، كالدكتور علي الراعي ، الذي أفلح في تحويل رسالته الجامعية عن مسرح برنارد شو إلى كتاب ممتع ، تقرؤه بالعربية فلا تحس أنه منقول عن الإنجليزية ؛ ذلك أن في أسلوبه نضارة ، وعليه ماء ، وله رواء .

ومن ملاحظاتنا الأخرى على الكتاب :

ص ٧٣ : «مرحلة إلى الغد» (مسرحية لتوفيق الحكيم) ، وصوابها : **رحلة إلى الغد** .

ص ٧٦ : «طعام لكل فم» (مسرحية لتوفيق الحكيم) ، وصوابها : **الطعام لكل فم** .

ص ٩٦ : «الناقد ريمون وليم» صواب اسمه : ريموند وليمز ، وهو صاحب كتاب

المسرحية من إبسن إلى إليوت، وقد نقله إلى العربية الدكتور فايز إسكندر.

ص ٩٩ : «أرخص الليالى» (أقصوصة يوسف إدريس) صوابها : «أرخص ليالى»، وقد نبه الدكتور عبد العزيز الدسوقى وغيره إلى أن الياء فى كلمة «ليال» هنا خطأ، ومن حقها الحذف.

ص ١٧٧ : «مذكرات حضارة تتحدر» (كتاب غالى شكرى)، صوابه : **مذكرات ثقافة تحتضر**.

وفى نفس الصفحة «عبد الجبار عباسى» (الناقد العراقى)، صواب اسمه : عباس.

ص ١٧٩ : «السندباد المصرى» (كتاب الدكتور حسين فوزى) صواب اسمه : **سندباد مصرى**.

ص ١٨٣ : «دافيد ورسستر» Worcester (مؤلف كتاب **من فن الصحراء**) صواب نطقه : وستر.

دونالد م. زيد، **رحلة فرح أنطون**، سلسلة «دراسات فى تاريخ الشرق الأوسط»، العدد الثانى، شيكاغو : بيليوتيكا إسلاميكا (المكتبة الاسلامية) ١٩٧٥.

١٩٧٦

- دنيس جونسون ـ ديفيز، «الأدب العربى مترجما»، مجلة **ميدل إيست إنترناشيونال** (سبتمبر ١٩٧٦، ص ٢٣). يتحدث عن ترجمة **مصير صرصار** للحكيم إلى الإنجليزية، وكتب أخرى لمحفوظ، والطيب صالح، وغيرهما.
- ر. أوسل، «كتاب عرب»، مجلة **ميدل إيست إنترناشيونال** (أكتوبر ١٩٧٦، ص ٣١ ـ ٣٢). يتحدث عن ترجمة **مصير صرصار** للحكيم إلى الإنجليزية وسائر الأعمال المذكورة فى البند السابق.

١٩٧٧

- شيمون بالاس، «صورة الإسرائيلى فى الأدب العربى»، مجلة **ذا جويش كوارترلى**، السنة ٢٥، العدد ٢ (٩٢)، صيف ١٩٧٧، ص ١٤ ـ ١٩. يتناول، من وجهة النظر الإسرائيلية، صورة الإسرائيلى فى أعمال غسان كنفانى، ويوسف جاد الحق، وسليمان فياض، وألفرد فرج، وعبد الرحمن الشرقاوى، وسهيل إدريس صاحب مسرحية **زهرة من دم**، التى اشتد فى نقدها ـ محقا ـ فاروق عبد القادر فى مجلة **المسرح**، حين كان محررها صلاح عبد الصبور، فرد عليه سهيل إدريس، ثم تدخل صلاح عبد الصبور بمساعيه الحميدة، محاولا التوفيق بين الرجلين.
- فيليب م. كيال، «رحلة فرح أنطون»، مجلة **ذا ميدل إيست جيرنال**، السنة ٣١، العدد ١، شتاء ١٩٧٧، ص ٨٥ ـ ٨٦. عرض لكتاب دونالدم. ريد **رحلة فرح أنطون** المذكور أعلاه.
- لوى تريين، «**شهود على الحدث فى مأساة الحلاج وجريمة قتل فى الكاتدرائية**»، مجلة ذا موزلم وورلد، العدد ١، يناير ١٩٧٧، ص ٣٣ ـ ٤٦. **مقارنة بين مسرحيتى صلاح عبد الصبور و ت. س. إليوت. وقد عرض الدكتور حمدى السكوت هذا المقال فى مجلة فصول** (أكتوبر ١٩٨١) تحت عنوان «صلاح عبد الصبور فى الإنجليزية».

١٩٧٩

- خليل سمعان، «المسرحية أداة للاحتجاج فى مصر عبد الناصر»، مجلة **إنترناشيونال جيرنال أوف ميدل إيست ستديز، السنة ١٠، ١٩٧٩، ص ٤٠ ـ ٥٠. يذكر مسرح عبد الصبور وغيره، وقد عرض المقال الدكتور حمدى السكوت فى مجلة فصول** (أكتوبر ١٩٨١).
- خليل سمعان، «الصوفية الإسلامية فى الشعر والمسرح العربى الحديث»، مجلة **إنترناشيونال جيرنال أوف ميدل إيست ستديز**، السنة ١٠، نوفمبر ١٩٧٩، ص ٥١٧ ـ ٥٣١. يتحدث عن مسرح صلاح عبدا الصبور، وشعر عبد الوهاب البياتى. وقد عرض المقال الدكتور حمدى السكوت فى عرضه المذكور أعلاه.

١٩٨٠

- رمسيس عوض، **شكسبير فى مصر** (المركز العربى للأبحاث والنشر، القاهرة، ١٩٨٠). المؤلف أستاذ للأدب الإنجليزى بكلية الألسن، وصاحب كثير من المؤلفات منها : **برتراند رسل المفكر السياسى، دراسات تمهيدية فى الرواية الإنجليزية المعاصرة، توفيق الحكيم الذى لا نعرفه، التاريخ السرى للمسرح قبل ثورة ١٩١٩، اتجاهات سياسية فى المسرح قبل ثورة ١٩١٩**؛ فضلا عن عدة أبحاث بيليوجرافية، وترجمات ودراسات عن برتراندرسل، وجورج أورويل، والسير ت. ب. سنو، وغيرهم.

والكتاب ـ كما يصفه صاحبه فى مقدمته ـ دراسة وثائقية لشكسبير فى مصر خلال العقد الثالث من هذا القرن، وهو العقد الذى آذن بتفتح الوعى المصرى على فن شكسبير تفتحا ناضجا. ويثبت المؤلف أن صفوة المثقفين المصريين، فضلا عن الجالية البريطانية فى مصر، قد استجابت للعروض التى قدمتها «فرقة شكسبير الإنجليزية» على مسرح دار الأوبرا بمصر فى خريف ١٩٢٧ وخريف ١٩٢٨.

يتحدث الدكتور رمسيس عوض فى فصله المسمى «أول موسم فى القاهرة» عن مقدم الفرقة الإنجليزية، بدعوة من وزارة المعارف، وبدء موسمها فى ٩ نوفمبر ١٩٢٧، حيث قدمت ست مسرحيات هى : **هملت، ترويض الشرسة، الليلة الثانية عشرة، تاجر البندقية، عطيل، كيل بكيل**.

ثم يتحدث المؤلف ـ فى فصل تال ـ عن ثانى موسم للفرقة وقد بدأ فى ٣١ أكتوبر ١٩٢٨، وشملت عروضه **كما تهواه، أنطونى وكليوباترا، هنرى الرابع، يوليوس قيصر، الملك لير، هملت**، فضلا عن مسرحية لشريدان هى **مدرسة الفضائح**، ومسرحية لبرنارد شو هى **بيجماليون**.

وبعد أن يدرس المؤلف استجابات المتفرج المصرى والإنجليزى لهذه العروض، يجلو النقاب عن عدد من الوثائق كان مطمورا تحت تراب النسيان إلى أن اكتشفه المؤلف. فى ملحق طويل يورد الدكتور رمسيس عوض النص الكامل لمجموعة من المقالات ظهرت فى جريدتى **ذى إجيشيان جازيت وذى إجيشيان ميل**، عامى ١٩٢٧، ١٩٢٨، عن هذه العروض، بأقلام الناقد الكبير بونامى دوبريه (الذى كان أستاذا للأدب الإنجليزى بكلية آداب القاهرة)، وروبرت أنكتز، وإرنست ملتون، وإدوارد عطية، وكاتب يدعو نفسه منيوس، وآخر يدعو نفسه روكرو.

ولو لم يكن للكتاب من مزية غير استنقاذ هذه الوثائق من غمرة النسيان لكفاه، فكيف وقد مهد له الكاتب بدراسة قيمة ـ على إيجازها ـ تجلو صفحة من تاريخ الفن الشكسبيرى فى مصر، وتعد إضافة إيجابية إلى حقل الدراسات الشكسبيرية لافى مصر وحدها، بل فى الخارج أيضا.

ولا نأخذ على المؤلف سوى أمرين : أولها وجود عدد من الأخطاء المطبعية كان مزيد من الجهد فى مراجعة تجارب الطبع خليقا أن يتلافاها، وثانيها أنه لم يبذل جهدا فى تعريفنا بالاسمين الحقيقيين وراء الأسماء المستعارة لكل من مينوس وروكرو؛ فلعله فاعل فى طبعة قادمة.

إن رمسيس عوض واحد من هؤلاء الباحثين الأكاديميين الذين يعملون فى صمت ودأب، ويستحقون من ناقد المستقبل كل التقدير، فهم يغوصون على أعداد الصحف والمجلات القديمة ـ وليست هذه بالمهمة اليسيرة فى مصر ـ ليخرجوا لنا منها شرابا سائغا يسر الشاربين، ووثائق مهمة لن يستغنى عنها مؤرخو الأدب فى المستقبل. ويتطلع القارئ إلى صدور كتابه الذى وعدنا به هنا ـ وهو كتاب باللغة العربية ـ عن استجابات الجمهور المصرى لمسرحيات شكسبير المقدمة باللغة العربية على خشبة المسرح خلال العقود الثلاثة الأولى من هذا القرن.

- ج. ن. ماتوك، «الكتابة العربية اليوم : المسرحية»، مجلة **ثياتر ريسرش إنترناشيونال** السنة ٥، العدد ٣، خريف ١٩٨٠، ص ٢٤٧ ـ ٢٥٠. عرض لكتاب الدكتور محمود المنزلاوى (محررا) السالف ذكره.

١٩٨١

- ماتينيا هو بيليد ، «ستتان في عمر مجلة ذا جيرنال أوف آرابيك لترتشار» ، مجلة **ميدل إيسترن ستديز** ، السنة ١٧ ، العدد ١ ، يناير ١٩٨١ ، ص [١٢٦] - ١٣٣ . عرض لما نشرته هذه المجلة القيمة عن الأدب العربي عموما في أول ستتين بها ، ومن بينه كتابات عن توفيق الحكيم وغيره .
- أحمد شمس الدين الحجاجي ، **أصول المسرح العربي** (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨١) . يعد هذا الكتاب - ومؤلفه أستاذ مساعد بقسم الفلسفة والأديان في جامعة ولاية أبالاش - امتداداً لكتيب سابق لمؤلفه باللغة العربية هو **العرب وفن المسرح** ، في سلسلة المكتبة الثقافية ، ١٩٧٥ .
ويتكون الكتاب من :

- مقدمة
- الفصل الأول : الإسلام
- الفصل الثاني : البعثة التعليمية إلى أوربا ١٨٣٤ - ١٩٤٤ .
- الفصل الثالث : فرق مسرحية أوربية ١٨٧٠ - ١٩٢٣
- الفصل الرابع : شكسبير في مصر ١٨٧٠ - ١٩٧١

خاتمة
بيليوجرافيا
كشـاف

ومن ملاحظاتنا على الكتاب :

- الأخطاء المطبعية تفشو فيه على نحو يستفز الصدر ، ويضيق العطن ، ويحرج النفس . وهذه الأخطاء تبدأ من صفحة ١ حيث عنوان الكتاب ذاته (بالهجاء الأمريكي !) ينقصه حرف الراء الأخير .
- يفوته أن يضع خطوطا تحت عناوين الكتب والدوريات ، أو يطبعها بالحرف المائل كما تقضي قواعد النشر البيليوجرافي . ومن أمثلة ذلك ماتجده على صفحة ٨ وغيرها .

ص ٢٩ : «سلامة حجازي (١٩٠٥)» دون أن ينص : أهذا تاريخ مولد العلم ، أو وفاته ، أو ازدهاره ؟

ص ٤٩ : «من خلال تجاربي المسرحية» (اسم كتاب لعلي أحمد باكثير) وصواب العنوان **فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية** .

ص ٦٣ : «تخليص الإبريز إلى تلخيص باريز» (كتاب رفاعة الطهطاوي) ، صواب عنوانه : **في** تلخيص .

- الفصل الخاص بـ «شكسبير في العربية» لايضيف جديدا إلى دراسات الدكتور محمد مصطفى بدوي «شكسبير والعرب» ، أو الدكتور رمسيس عوض ، **شكسبير في مصر** (انظر أعلاه) ، دع عنك دراسات سابقة بالعربية مثل «شكسبير في العربية : نقد للترجمات المختلفة» ، بقلم غالي شكري ، مجلة **حوار** (بيروت) مارس - إبريل ١٩٦٤ ، ص [٣٦] - ٤٨ . وقد أعاد غالي شكري نشرها في كتابه **ثورة الفكر في أدبنا الحديث** ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، سبتمبر ١٩٦٥ ، ص [٥٣] - ٧١) .

١٩٨٢

- روجر آلن ، «المسرح المصري بعد الثورة» ، ترجمة أمير سلامة ، مجلة **المسرح** ، فبراير ١٩٨٢ ، ص ٨٥ - ٩٤ . مقالة مترجمة خصيصا لمجلة المسرح باتفاق خاص مع المؤلف . يسمي المترجم - وهو ناقد مسرحي مجتهد - مسرحية ألفرد فرج الأولى «سكوت فرعون» (ص ٦٠) وصوابها : **سقوط فرعون** .

ملاحظات ختامية :

وفي ختام البيليوجرافيا - التي لاتدعي لذاتها وفاء ولا اكتمالا - أود أن أتقدم بعدد من الملاحظات :

١ - ينبغي أن تكون مرحلة التوثيق للمسرح العربي في الإنجليزية تمهيدا لمرحلة أخطر شأنا ، وأبعد مدى ، هي محاولة الإجابة عن الأسئلة التالية : ما وقع هذا المسرح العربي على قراء الإنجليزية ؟ وكيف كانت ردود فعلهم إزاءه ؟ ما المشكلات التي تثيرها ترجمة المسرح العربي ، فصيحا أو عاميا ؟ وهل تختلف مثلا عن المشكلات التي تثيرها القصة أو القصيدة أو المقالة العربية ؟ هل لدى الكاتب المسرحي العربي أي قيم فنية ومعنوية يضيفها إلى تراث المسرح العالمي ، شرقيا كان أو غربيا ؟

٢ - رغم ضآلة مانقل من المسرح العربي إلى الإنجليزية ، نلاحظ أنه قد بدأ يشوبه شيء من التكرار ؛ فمسرحية الحكيم ، **السلطان الحائر** ، مثلا ، ترجمت أكثر من مرة بأقلام مختلفة ، والإضافة في كل حالة ضئيلة لاتكاد تبرر تكرار الجهد ، ومن ثم انبغى الاهتداء بلون من التنسيق بين جهود المترجمين ، ومن شأن توافر البيليوجرافيات عما ترجم فعلا - وما هو في طريق الترجمة - أن يجعل ذلك أمرا ميسرا ، ومطلبا ذلولا .

٣ - لايمكن أن تكتمل صورة المسرح العربي المعاصر دون ارتداد إلى الأصول . وهنا يصبح من الضروري الرجوع بالدراسة إلى أعمال من نوع كتاب العالم الألماني كورت سيث **نصوص درامية قديمة** ، وكتاب **المسرح المصري القديم** لإتيين دريوتون ، ترجمة وتقديم الدكتور ثروت عكاشة ، ومراجعة الدكتور عبد المنعم أبو بكر (دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٦٧) ، وكتاب عالم المصريات هـ . و . فيرمان **انتصار حورس : مسرحية مقدسة مصرية قديمة** (بركلي ، مطبعة جامعة كاليفورنيا ، ١٩٧٤) وقد نقل إلى العربية في سلسلة «من المسرح العالمي» الكويتية ، وكتاب فابيون باورز عن **المسرح في الشرق** وهو منقول أيضا إلى العربية ، وكتاب الدكتور إبراهيم حمادة الممتاز **خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال** (المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ، أكتوبر ١٩٦٣) وغيرها .

٤ - ينبغي أن تجيء دراسة المسرح العربي في اللغة الإنجليزية جزءا من منظور أكبر يربطها بالترجمات الفرنسية والألمانية وغيرها ، حيث رأينا في السنوات الأخيرة عددا من الجهود القيمة ، ككتاب الباحث التونسي محمد عزيزة **الإسلام والمسرح** ، ترجمة الدكتور رفيق الصبان ، مع دراسة ملحقة عن «فكرة المسرح والطقوس الإسلامية» لرشيد بنشنب (كتاب الهلال ، إبريل ١٩٧١) . كما نشرت الهيئة المصرية العامة للكتاب في ١٩٧٥ ترجمة فرنسية لمسرحية توفيق الحكيم **إيزيس** بقلم إدوارد جميل ، ومراجعة الدكتورة سامية أحمد أسعد . ونشرت في ١٩٧٨ كتابا للدكتورة آمال فريد (قدم له يحيى حقي) عنوانه : **بانوراما الأدب العربي المعاصر** ، به دراسات عن مسرحيات نجيب محفوظ القصيرة ، **وإيزيس** للحكيم ، **والنسر الأحمر** لعبد الرحمن الشرقاوي ، **وحبيبي شامينا** لرشاد رشدي ، **و النار والزيتون** لألفرد فرج ، وكتاب علي الراعي عن **توفيق الحكيم** ، فضلا عن بيليوجرافيا بما ترجم من أعمال الحكيم وغيره إلى الفرنسية .

وفي الختام ربما كان من الضروري لكي نعرف قارئ الإنجليزية بالمسرح العربي تمام التعريف أن نشترى مسرحا عربيا في لندن تقدم عليه - على نحو منتظم - النصوص العربية المترجمة إلى الإنجليزية ، وهو مالفت إليه أحمد بهاء الدين في مقالة له عنوانها «اللغة العربية سياسة وحضارة واستراتيجية معا !» ، مجلة **العربي** (الكويت ، إبريل ١٩٧٨ ، ص ٧) حيث قد تكونت في لندن فرقة «إنجليزية» تخصصت في ترجمة المسرحيات العربية الحديثة - لكتاب مثل ألفرد فرج - وتقديمها للجمهور الإنجليزي . على أننا نكون مسرفين في التفاؤل لو انتظرنا من أثرياء العرب وقادريهم أن يعنوا بمثل هذه الأمور ، ومن ثم لم يبق إلا أن ننتظر من إحدى الهيئات الثقافية العربية أن تأخذ بزمام المبادرة ، وتتخذ هذه الخطوة دون ضجيج إعلامي أو إثارة سياسية ، وذلك على نحو ماقامت الإدارة الثقافية لجامعة الدول العربية - بتوجيه الدكتور طه حسين ، رئيس اللجنة الثقافية وقتذاك - بترجمة عدد من مسرحيات شكسبير وراسين إلى العربية ، فكان عملا أبقى أثرا ، وأدوم على الزمن ، وأنفع للناس من آلاف التقارير والتصريحات والتوصيات التي صدرت عن تلك الجامعة عبر السنين .. وفي ذلك فليتنافس المتنافسون ! .

• البيليوجرافيا الإنجليزية ص ٢٨٤

31, No. 1 (Winter 1977), pp. 85-86 (Review article of Donald M. Reid's **The Odyssey of Farah Antun).**

Landau, Jacob M. **Studies in the Arab Theatre and Cinema,** Preface by H. A. R. Gibb, University of Pennsylvania Press, 1958.

Le Gassick, Trevor. 'Alfarafir', unpublished dissertation, University of Michigan (on a play by Youssef Idris).

Long, C. W. R. 'Tawfik al-Hakim and the Arabic Theatre'. **Journal of Middle Eastern Studies,** Vol. 5, No 1 (January 1969), pp. 69-74.

Mattock, J. N. 'Arabic Writing Today 2: The Drama', **Theatre Research International,** Vol . V, No. 3. (Autumn 1980), pp. 247-250 (Review article of Mahmud Manzalaoui's **Arabic Writing Today 2: The Drama).**

Moosa, Matti. 'Naqqash and the Rise of the Native Arab Theatre in Syria', **Journal of Arabic Literature,** Vol. III, 1972, pp. 106-117.

Ostle, R. C. 'Arab Authors', **Middle East International** (October 1976), pp. 31-32 (on Tewfik al-Hakim's **Fate of a Cockroach).**

Peled, Mattityahu. 'Two Volumes of the Journal of Arabic Literature', **Middle Eastern Studies,** Vol. 17, No. 1 (January 1981). pp. 126-133.

Prufer, Curt. 'Arabic Drama', **Encyclopaedia of Religion and Ethics,** Vol IV, 1925.

Reid, Donald. M. **The Odyssey of Farah Antun,** Studies in Middle Eastern History Series, No. 2, Chicago: Biblioteca Islamica Inc., 1975.

Ritter, H. 'Karagoz', **Encyclopedia of Islam,** Vol. 22, 1913.

Rushdy, Rashad. **Selected Stories and Essays,** Cairo: The Anglo-Egyptian Bookshop, 1964 (Studies of 'The Impact of the Revolution on Literature: 1) The Drama' and of Tawfiq al-Hakim's **The Society Theatre** and **The Puzzled Sultan).**

Saad El-Din, Mursi. 'Poetry and the National Struggle', **Afro-Asian Writings** (January 1970), pp. 73-80 (on Abdel Rahman El-Sharkawy's **Djamila).**

Semaan, Khalil I. 'T. S. Eliot's Influence on Arabic Poetry and Theater', **Comparative Literature Studies,** VI (1969), pp. 472-489 (on Salah Abd al-Sabur's **Masat al-Hallaj).**

——. 'T. S. Eliot and Salah Abdel Sabour: A Study in East-West Literary Relations' (Introduction to the English translation of Abd al-Sabur's **Murder in Baghdad,** Leiden, 1972).

—— 'Drama as a Vehicle of Protest in Nasir's Egypt', **International Journal of Middle East Studies,** Vol. 10 (1979), pp. 40-50.

——. 'Islamic Mysticism in Modern Arabic Poetry and Drama', **International Journal of Middle East Studies,** Vol, 10 (November 1979), pp. 517-531.

Sherif, Nur. **About Arabic Books,** Beirut Arab University, 1970 (Studies of Ali Ahmed Bakatheer's **Akhenaton and Nefertiti** and of Tawfik Al-Hakim's **The Bank of Anxiety).**

Shoukri Ghali. 'The Popular Hero in the Arabic Play, '**Afro-Asian Writings** (April 1970), pp. 30-63 (on Kateb Yacine and Naguib Sorour).

——. 'From Beirut to Damascus and Amman', **Lotus: Afro-Asian Writings** (January 1972), pp. 54-64 (on plays by Mustapha Al-Hallag, Saadallah Wannous and Yacoub Shedrani).

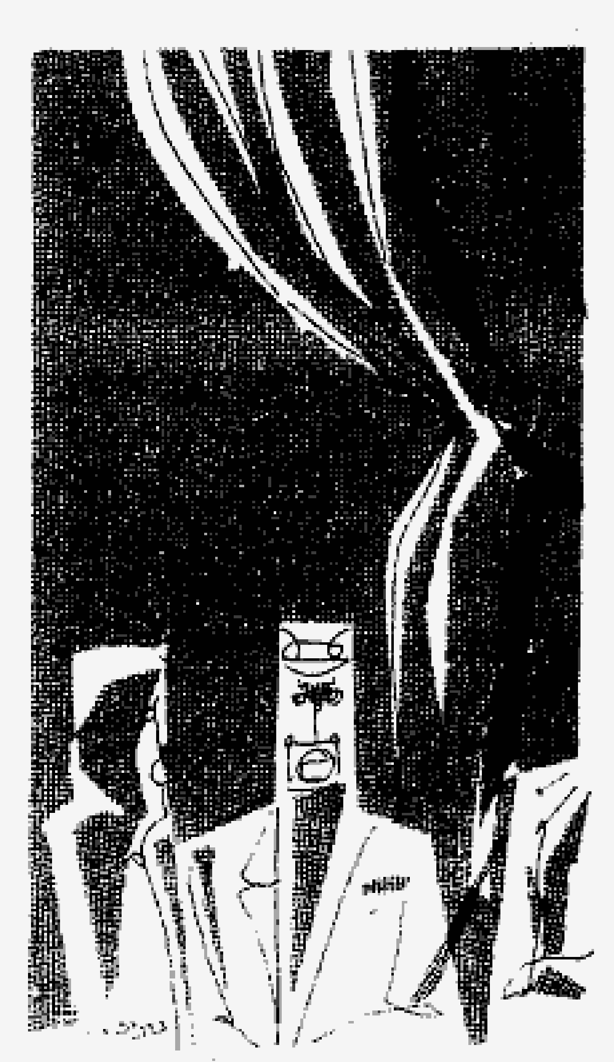
Stetkevych, J. 'Classical Arabic on Stage'. in R. C. Ostle (ed.), **Studies in Modern Arabic Literature,** Warminster, England Aris and Phillips Ltd, 1975, pp 152-166.

Stewart, Desmond. 'Egypt's Embattled Writers', **Encounter** (August 1973), pp. 85-92.

Tremaine, Louis. 'Witnesses to the Event in **Masat al-Hallaj** and **Murder in the Cathedral, The Muslim World,** Vol. LXVII, No. 1 (January 1977), pp. 33-46.

Vatikiotis, P. J. **The Modern History of Egypt,** London: Weidenfeld and Nicolson, 1969, pp. 436-437.

Witherspoon, Nancy. 'Editor's Choice', **Cairo Today** (April 1982), p. 62 (on Al Hakim's **The Fate of a Cockroach).**



by Kay Rouchdy, 'The Song of the Bullet' by Amin Bakir, 'The Special World of the Old Traffic Policeman' by Samir Abu Zekri, 'Three Men' by Varoujan Kazandjian, 'War!' by Sami Ibrahim Hanna, 'A Modern Fairy Tale' by Osman Shoukri Selim, 'Darling Mona' by Fathi Abdelghani Hamed, 'A Murder' by Mostafa Bahgat Mostafa, 'Flavour to Taste' by Zena Ateek, and 'The Light-house' by Mohamed Al Sayed Soliman).

II. Studies

Abou-Saif, L. 'Najib al-Rihani: From Buffoonery to Social Comedy', **Journal of Arabic Literature, Vol. IV, Leiden: E. J. Brill, 1973, pp. 1-17.**

Al-Haggagi, Ahmed Shams al-Din. **The Origins of Arabic Theater,** Cairo: General Egyptian Book Organization, 1981 (Contents: 'Introduction', 'Islam', 'The Student Educational Mission to Europe 1834-1944'. 'European Theatrical Companies 1870-1923'. 'Shakespeare in Egypt 1870-1971'. 'Conclusion'. 'Bibliography'. 'Index').

Al-Rai, Ali. 'Some Aspects of Modern Arabic Drama', in R. C. Ostle (ed.) **Studies in Modern Arabic Literature,** Warminster, England: Aris and Phillips Ltd, 1975, pp. 167-178.

Anon. 'The Theatre of Resistance and the Revolt of the Negroes'. **Prism** (Cairo: Ministry of Culture, 1972), pp. 24-26 (on a play by Mueen Bsiso).

Aroudiki, Badr el din. 'Theatre in Syria'. **Lotus: Afro-Asian Writings** (January 1974), pp. 74-93.

Awad, Louis. 'Cultural and Intellectual Developments in Egypt since 1952', in P. J. Vatikiotis (ed.), **Egypt since the Revolution,** George Allen and Unwin Ltd, 1968, pp. 143-161.

——. 'Problems of the Egyptian Theatre', in R. C. Ostle (ed.), **Studies in Modern Arabic Literature,** Warminister, England: Aris and Phillips Ltd, 1975, pp. 179-193.

Awad, Ramses. **Shakespeare in Egypt,** Cairo: Arab Centre for Research and Publishing, 1980.

Badawi, M. M. 'Shakespeare and the Arabs', in Magdi Wahba (ed.), **Cairo Studies in English,** Cairo: The Anglo-Egyptian Bookshop, 1963-1966, pp. 181-196.

——. 'Islam in Modern Egyptian Literature', **Journal of Arabic Literature,** Vol. 11, Leiden: E. J. Brill, 1971, pp. 154-177

—— 'Commitment in Contemporary Arabic Literature', **UNESCO: Cahiers D'Histoire Mondiale,** Neuchatel, Switzerland: Editions de la Baconniere, Vol. xiv, No. 4, 1972, pp. 858-879.

Ballas, Shimon. 'The Israeli Image in Arab Literature', **The Jewish Quarterly,** Vol. 25, No. 2 (92), Summer 1977, pp. 14-19.

Barbour, Nevil. 'The Theatre in Egypt', **Bulletin of School of Oriental Studies,** VIII (1935), pp. 995-1011.

Boullata, Issa J. 'Murder in Baghdad', **The Muslim World,** Vol, LXIII, No, 3 (july 1973), p. 241 (on Salah abd al-Sabur's **Masat al-Hallaj).**

Cachia, P. J. E. 'Modern Arabic Literature'. **University of Toronto Quarterly,** Vol XXIX. No. 2 (January 1960), pp 282-296.

——. 'Themes Related to Christianity and Judaism in Modern Egyptian Drama and Fiction', **Journal of Arabic Literature,** Vol. 11, Leiden: E. J. Brill, 1971, pp. 178-194.

Cowan, David. 'Literary Trends in Egypt since 1952', in P. J. Vatikiotis (ed.), **Egypt since the Revolution,** George Allen and Unwin Ltd., 1968, pp. 162-177.

El-messiri, A. M. 'Arab Drama', in G. Gassner and E. Quinn (eds.). **The Reader's Encyclopedia of World Drama,** London: Methuen and Co. Ltd. 1970. pp. 21-25.

Farag, Nadia R. **Youssef Idris and Modern Egyptian Drama,** Columbia University, 1975.

Gendzier, Irene. **The Practical Visions of Yaqub Sanua,** Cambridge: Harvard University Press, 1966.

Hanna, Sami A. 'European Influence on Modern Egyptian Literature', **Western Humanities Review,** Vol. XX, No. 3 (Summer 1966), pp. 221-229.

. and Salti Rebecca, 'Shawqi: A Pioneer of Modern Arabic Drama', **American Journal of Arabic Studies, I** (1973).

Jabbur, Jibrail. 'Contemporary Lebanese Literature', **Middle East Forum** (May 1960), pp. 31-36.

Jabra, Jabra Ibrahim. 'Modern Arabic Literature and the West', **Journal of Arabic Literature,** Vol. 11, Leiden: E. J. Brill, 1971, pp. 76-91.

Johnson-Davies, Denys. 'Arabic Literature in Translation', **Middle East International** (September 1976), p. 23 (on Tewfik al-Hakim's **Fate of a Cockroach).**

Kayal, Philip M. 'The Odyssey of Farah Antun', **The Middle East Journal,** Vol.

A Select bibliography of Modern Arabic Drama in English

I. Texts
Individual Authors

Abd Al-Sabur, Salah. **Murder in Baghdad**: Poetic Drama, Tr. Khalil Samaan, Cairo: General Egyptian Book Organization, 1976.

——. **The Princess Waits**: A Poetic Drama, Tr. Shafik Megally, Cairo: General Egyptian Book Organization, 1975 (Reprinted in **Lotus: Afro-Asian Writings** (January-June 1976), pp. 72-89).

——. **Night Traveller**: A Black Comedy. Tr. M. M. Enani and introduced by Samir Sarhan, with a Postscript by the author, Cairo: Egyptian Organization, 1980.

Al-Maghut, Muhammad (Syria). **The Hunchback Sparrow**: A Play in Four Acts (First scene only printed here), Tr. Mahmud Manzalawi, **Stand**, Vol. 22, No. 1 (1980), pp. 10-19. See **Arabic Writing Today: Drama,** below.

El Hakim, Tawfik. **The Tree Climber**: A play in two acts, Tr. Denys Johnson-Davies, London: Oxford University Press, 1966 (with an introduction).

——. 'The Death of Mohammed', Tr. with an introduction by William R. Polk, **New Directions 15** (1967), pp. 274-283 (a translation of scene 7 of the final act of Al-Hakim's **Mohammed: The Human Prophet**).

——. **The Seat of Justice** (Prism Supplement, Cairo: Ministry of Culture), Vol. 11, Nos. 6-7 (1970), with a prefatory note about the author.

——. **Lust to Kill**: A One-Act Play, **Lotus: Afro-Asian Writings** (April 1971), pp. 95-107.

——. 'The People of the Cave: Act One', Tr. in John A. Haywood, **Modern Arabic Literature 1800-1970,** London: Lund Humphries, 1971, pp. 219-234.

——. 'Ceremony of Abu Simbel', **Prism** (Cairo: Ministry of Culture and Information), Vol. IV, Nos. 12-13 (1972), pp. 68-87.

——. **'Death Song**: Tragic Lament for the Two Egypts', Tr. C. W. Long, and introduced by Anthony McDermott **New Middle East,** No. 45 (June 1972), pp. 22-30.

——. **Fate of a Cockroach and Other Plays,** Tr. Denys Johnson-Davies, London: Heinemann, 1973 (Contents: 'Introduction', 'Fate of a Cockroach', 'The Song of Death', 'The Sultan's Dilemma' and 'Not a thing out of Place').

El Sharkawi, Abdel Rahman. 'Laila in Acca, My Homeland', Tr. Nihad Salem, **Lotus: Afro-Asian Writings** (April 1972), pp. 91-93 (An extract from El Sharkawi's **Acre, My Homeland).**

Fayad, Tawfik (Palestine). **The House of Madness**: A Play in 2 Acts, Tr. Shafik Magar, **Lotus: Afro- Asian Writings** (January 1973), pp. 159-176.

Kherfi, Saleh (Algeria). **Sidi Faraj**: A One-Act Play, Tr. Rosette Francis, **Lotus: Afro-Asian Writings** (January-March 1978), pp. 79-93.

Radwan, Fathi. **'A God in Spite of Himself', Tr. and introduced by P. Cachia, Journal of Arabic Literature,** Vol. V. Leiden: E. J. Brill, 1974, pp. 108-126.

Rushdy, Rashad. **Five Egyptian One-Act Plays,** Cairo: Anglo- Egyptian Bookshop, n. d. (Contents: 'A Liar', 'Odysseus', 'The Plague', 'At Home', and 'Sinuhe').

Anthologies

Abdel Wahab, Farouk (ed.) **Modern Egyptian Drama: An Anthology,** Minneapolis and Chicago: Bibliotheca Islamica, 1974.

Johnson-Davies, Denys. **Egyptian One-Act Plays,** London: Heinemann, 1981 (Plays by Tewfik Al-Hakim, Alfred Farag and others).

Manzalaoui, Mahmoud (ed.). **Arabic Writing Today: Drama,** Cairo: Publications of American Research Center in Egypt, 1977 (Contents: 'Foreword' by Youssef el-Sebai, 'Acknowledgements', 'Introduction', 'Viewpoint of a Non-Arabist' by Dr. Andrew Parkin, 'The Court Rules' by Mahmoud Taymour (Tr. Medhat Shaheen), 'Song of Death' by Tewfik El Hakim (Tr. Mustafa Badawi), 'The Sultan's Dilemma' by Tewfik El Hakim (Tr. Mustafa Badawi), 'The Storm' by Mahmoud Diab (Tr. Wadida Wassef), 'Hassan and Naima' by Shawky Abdel Hakim (Tr. Midhat Shaheen), 'Flipflap and His Master' by Youssef Idris (Tr. Trevor Le Gassick), 'The Wines of Babylon' by Farouk Khorshid (Tr. Wadida Wassef), 'The Newcomer' by Mikail Romane (Tr. Medhat Shaheen), 'The Hunchback Sparrow' by Mohamed Maghut (Tr. Mahmoud Manzalaoui) and 'Suggestions for Further Reading' by Mahmoud Manzalaoui and Raouf Riad. Biographical notes on the authors provided).

Woodmán, David (ed.) **Egyptian One-Act Plays,** Cairo: American University in Cairo Press, 1974 (Eng. tr. of Arabic plays, and original versions of plays in English. Contents: 'Introduction and Acknowledgements', 'The Return of Attout' by Abdel Ghani Dawood, 'An Egyptian Mother' by Carmen Weinstein, 'One Morning in the Life of..

ببليوجرافيا المسرح العربي

١٩٧٠ - ١٩٨٠

□ إعداد : اعتدال عثمان
عصام بهى
محمد بدوى

إبراهيم رضوان :
السرسجى
آله التسجيل
المنصورة : م . طرمان . ١٩٧٢

أحمد زكى عمارة :
الشهاب الأخضر مسرحية شعرية
القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٧٧

أحمد سعيد :
الشبعانين
القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر . ١٩٧٠ (عرضت ١٩٦٥)

أحمد شوقى الفنجرى :
خولة بنت الأزور : الصحابية الفارسة ـ تاريخ حقيق فى قالب مسرحى
السابقون إلى الإسلام ـ سنة ١٩٧٧
شروق الإسلام فى مصر ـ سنة ١٩٧٨
الكويت : دار القلم ١٩٧٥

أحمد صدقى الدجانى :
هذه الليلة الطويلة
القاهرة : مكتبة الأنجلو . ١٩٧٢

أحمد عبد اللطيف بدر :
السلام عليكم : مسرحية بالعامية
القاهرة : مطبعة دار التأليف . ١٩٧٨

أحمد القديرى :
احلام قرطاج
تونس : الدار التونسية للنشر . ١٩٧٤

ألفريد فرج :
ـ النار والزيتون
القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٧٠

ألفريد فرج وآخرون :
مسرحيات فصل واحد
كتابات جديدة . ١٩٧٠

ـ عسكر وحرامية (طبعة ثانية)
القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتاليف والنشر . ١٩٧١

ـ جواز على ورقة طلاق
القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٧٢

أمين بكير :
فجر ورماد
القاهرة : المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية . ١٩٧١

أمين يوسف غراب :
زوجة رجل آخر (مسرحيات وقصص قصيرة)
القاهرة : دار الهلال . ١٩٧٤

أنور زعلوك :
الفيران .. لما .. تسمن
القاهرة : دار الفكر للنشر والإعلام . ١٩٨٠

أنور ماضى :
قهوة الأربعين
القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٧٥

أنيس منصور :
جمعية كل واشكر ـ طبعة ثانية ـ
القاهرة : الهيئة المصرية العامة . ١٩٧٠

بدر الدين هاشم :
على عينك يا تاجر
الخرطوم : الدار السودانية للنشر . ١٩٧٠

توفيق الحكيم :
مجلس العدل
القاهرة : مكتبة الآداب . ١٩٧٢

جمال سليم :
ـ حالة متأخرة جدا
ـ نفرتيتي
القاهرة : مختارات الجديد . ١٩٧٥

الغضب
الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٧٨

جمال عبد المقصود :
حكاية ثلاث بنات
القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٧٣

الحبيب بو الأعراس :
مراد الثالث
تونس : الدار التونسية للنشر . ١٩٧٣

حسن احمد حسن :
تنويعات على حكاية شعبية
إخوان الصفا
الدنس
القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٧٢

حسن حمادة :
إليكترا الجديدة
ليبيا ـ طرابلس : الدار العربية للكتاب . ١٩٧٧

حسن الزمرلي :
جوقرتا
تونس : الدار التونسية للنشر . ١٩٧٣

حسن عبد ربه :
حكاية ومقتل حسن العباسي
القاهرة : دار الهنا للطباعة . ١٩٧١

حسيب الكيالي :
في خدمة الشعب
دمشق : إتحاد الكتاب العرب . ١٩٧٨

حسن ابو المكارم وعلى حسن حمودة :
عروس البحر الأبيض الإسكندرية (مسرحية شعرية)
الإسكندرية : دار المعارف . ١٩٧١

حسين إسماعيل مكي :
المدينة الفاضلة (مسرحية فلسفية)
بيروت : دار مكتبة الحياة . ١٩٧٠

حسين رشدي :
الخدعان
مثلها المسرح القومي . ١٩٧٤

خالد محيي الدين البرادعي :
الوحش
دمشق : إتحاد الكتاب العرب . ١٩٧٦

خليل مطران :
القضاء والقدر ـ إعادة طبع
القاهرة : الهيئة المصرية العام للكتاب . ١٩٧٦

رافت الدويري :
قطة بسبع ترواح
القاهرة : مجلة نادى المسرح . ١٩٨٠

رشاد رشدى :
ـ حلاوة زمان
ـ نور الظلام
القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتاليف والنشر . ١٩٧١

ـ رحلة خارج السور
ـ اتفرج ياسلام
ـ خيال الظل
القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٧٨

ـ محاكمة عم احمد الفلاح
القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٧٤

ـ حبيبي شامينا
الهيئة العامة للكتاب . ١٩٧٢

ـ الرجل والحبل
ـ رحلة البحث عن الله
القاهرة : مجلة الجديد . ١٩٧٥

ـ شهر زاد
القاهرة : دار مجلة الاذاعة والتليفزيون . ١٩٧٦

رؤوف مسعد :
لومومبا ـ النفق
القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٧٠

رياض عصمت :
ـ الحداد يليق بانتيغون
بيروت : دار المسيرة . ١٩٧٨

ـ نجوم في ليل طويل
بيروت دار المسيرة . ١٩٧٩

زكي أحمد حسن :
ثلاث مسرحيات :
ـ ثورة في برزخ عبد الناصر
ـ عالم من زجاج
ـ هجوم ذرى
القاهرة : الناشر العربي . ١٩٧٢

زكي عمر :
طلوع الروح
القاهرة : دار الثقافة الجديدة ١٩٧٧

سعد الدين محمود جعفر
الطبق
القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٧٥

سعد مكاوى :
ـ الميت والحي

القاهرة : الهيئة المصرية العامة . ١٩٧٣
- شهيرة
القاهرة : دار المعارف ١٩٧٥

سعد الدين وهبة :
- راس العش
- ياسلام سلم .. الحيطة بتتكلم
القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر . ١٩٧١
- الاستاذ
مجلة نادى المسرح بالقاهرة . ١٩٧٩
- الوزير شال الثلاجة
القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٨٠

سعد الله ونوس
- حكايا جوقة التماثيل ومسرحيات اولى (طبعة ثانية)
بيروت : دار الآداب . ١٩٧٧
- فصد الدم ومسرحيات ثانية (طبعة ثانية)
- بيروت : دار الآداب . ١٩٧٧
- حفل سمر من اجل ٥ حزيران
بيروت : دار الآداب . ١٩٧٠
- الفيل ياملك الزمان -(طبعة ثانية)
ومغامرة رأس المملوك جابر
بيروت : دار الآداب . ١٩٧٧
- الملك هو الملك
بيروت : دار ابن رشد . ١٩٧٧
- سهرة مع ابي خليل القباني -(طبعة ثانية)
بيروت : دار الآداب . ١٩٧٧

سعيد المقدم :
أيام العمر . او الشتاء الأخير
القاهرة : دار نشر الثقافة . ١٩٧٥

سلطان سالم :
نادى المتفرجين (مسرحية من فصل واحد)
بيروت : ١٩٧٤

سليمان الحكيم :
نقوش على جدران الزمن
القاهرة : دار الثقافة العربية للطباعة . ١٩٧٣

سليمان عزيز :
مسرحية خمسة وخميسة
القاهرة : مطبعة الوفاء الجديدة ومكتبها . ١٩٧٠

سمير سرحان :
ست الملك
القاهرة : دار الفنا للطباعة . ١٩٧٨

السيد الشوربجي :
- الزنزانة
القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٧٣
- ممنوع الضحك
القاهرة : مطبعة دار التاليف . ١٩٧٨

شوق خميس :
سندباد
القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٧٢

شوقي خير الله :
قلق الافة وتمرد الرمال
بيروت : الدار الشرقية للطباعة والنشر . ١٩٧٥

شريح بن فرج :
الأمل الضائع
تونس : الدار التونسية . ١٩٧٤

صفوت شعلان :
عجوزان في اسق
القاهرة : مجلة نادى المسرح . ١٩٨٠

صلاح راتب :
- الحب في حارتنا
القاهرة : ١٩٧٣
- الزهرة الحزينة - هند-جار الحكيم - شرين - الأرملة
الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٧٨ - مسرحيات مختارة
- هى ودرويش (الخوف)
- خيوط العنكبوت
- ملكة النحل (الانتقام)
- إينوشكا (روح العدل)
القاهرة . الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٧٧

صلاح عبد الصبور :
- بعد أن يموت الملك . - مسرحية شعرية
القاهرة . المؤسسة المصرية للدراسات والنشر . ١٩٧٣
- ليلى والمجنون . -
القاهرة : الهيئة المصرية العامة . ١٩٧٠

صلاح مختار
٣ مسرحيات ضاحكة
القاهرة : مطبعة المعرفة . ١٩٧٠

صوفى عبد الله :
- شيء أقوى منها
القاهرة : روايات الهلال . ١٩٧٥
- فتش عن الرجل
الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٧٩
- ٤ مسرحيات ضاحكة
الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٧٩

طلال محمود :
اغفرا .. لي .. حنانيك
القاهرة : ١٩٧٠

عارف علوان :
هلال بابل
القاهرة : مطبعة الخليل . ١٩٧٥

عامر النجار :
سارتر وأنا
القاهرة : مكتبة الأنجلو . ١٩٧٨

عبد الامير معلة :
بطاقة دخول إلى الخيمة
بغداد ـ دار الحرية للطباعة . ١٩٧٤

عبد الرحمن حقيق :
الزنجي الأبيض ـ تقديم : الفريد فرج
طرابلس . ليبيا : الدار القومية العربية للكتاب . ١٩٧٦

عبد الرحمن الشرقاوي :
ـ وطني عكا
القاهرة : دار الشروق . ١٩٧٠
ـ النسر الاحمر
القاهرة : دار المعارف . ١٩٧٨

عبد الرحمن عمار :
الابطال الخمسة
تونس : الدار التونسية للنشر . ١٩٧٣

عبد الرحمن مجيد الربيعي :
الحريف
(مسرحية من فصلين نشرت ضمن مجموعة من القصص القصيرة بعنوان « الخيول »)
ليبيا : الدار العربية للكتاب . ١٩٧٦

عبد العاطي جلال :
مأساة أورشليم ـ طبعة ثانية
القاهرة : دار المعارف . ١٩٧٧

عبد اللطيف درباله :
مسرحية الخلاص
الإسكندرية : شركة الإسكندرية للطباعة والنشر . ١٩٧٢

عبد اللطيف غزالي :
الفلاح الفصيح
القاهرة : عالم الكتب . ١٩٧٠

عبد الله الطوخي :
ـ المشخصاتية
ـ حادث القرن العشرين
القاهرة : مؤسسة روز اليوسف . ١٩٧٢

عبد الله الكبير :
هاتف من التاريخ
القاهرة : دار المعارف . ١٩٧٣

عبد الملك نوري :
خشب ومخمل
بغداد : وزارة الإعلام، مديرية الثقافة العامة . ١٩٧٢

عبد المنعم سليم :
ـ القضية والعار والخلاص
(مسرحيات مختارة)
القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٧٧

ـ لأن ولأنهم
القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٧٣

ـ زواج كل العصور
ـ التحقيق
القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٧٤

عبد العزيز هلال :
القطار
دمشق : اتحاد الكتاب العرب . ١٩٧٦

عبده دياب :
ابن بهانة
القاهرة : المجلس الأعلى لرعاية الفنون والاداب والعلوم الاجتماعية . ١٩٧٢

عدنان مردم :
ـ دير ياسين ـ مسرحية شعرية
بيروت : مؤسسة الرسالة . ١٩٧٨
ـ ديوجين الحكيم
بيروت : مؤسسة الرسالة . ١٩٧٧
ـ الاتلنتيد ـ مسرحية شعرية
بيروت : مؤسسة الرسالة . ١٩٨٠

عز الدين إسماعيل :
محاكمة رجل مجهول ـ مسرحية شعرية
القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتاليف والنشر . ١٩٧١

عز الدين المدني :
ـ ديوان الزنج
تونس : الدار التونسية للنشر . ١٩٧٣
ـ ثورة صاحب الحمار
تونس : الدار التونسية للنشر . ١٩٧١
ـ مولاى السلطان الحسن الحفصي
ليبيا . طرابلس : الدار العربية للكتاب . ١٩٧٧

عصمت سيف الدولة :
إعدام السجان
بيروت . دار المسيرة . ١٩٧٨

عطية مرقص :
إمبارح والنهاردة وبكرة
القاهرة : مطبعة النصر . ١٩٧٠

علي احمد باكثير :
ـ ابطال القادسية
الكويت : دار البيان . ١٩٧٠
ـ من فوق سبع سماوات ـ سبع مسرحيات إسلامية
القاهرة : دار المعارف . ١٩٧٣

ـ الفرعون الموعود .
القاهرة : مكتبة مصر . ١٩٧٧
ـ قصر الهودج
القاهرة : مكتبة مصر . ١٩٧٨

- سر شهر زاد
القاهرة : مكتبة مصر ، ١٩٧٨
- الشيماء : شادية الاسلام
القاهرة : مكتبة مصر . ١٩٧٩

على حسن طرفة :
البطالة ٦٦
القاهرة : دار الشروق . ١٩٧٦

على سالم :
- أنت اللى قتلت الوحش
القاهرة : دار الهلال . ١٩٧٠
- الملوك يدخلون القرية
القاهرة : روز اليوسف . ١٩٧١
- ولا العفاريت الزرق
القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتاليف والنشر . ١٩٧١
- عملية نوح
القاهرة : دار الثقافة الجديدة ١٩٧٤
- أولادنا فى لندن
القاهرة : دار الشعب . ١٩٧٥
- بكالوريوس فى حكم الشعوب
القاهرة : دار الموقف العرفى للصحافة والنشر والتوزيع ١٩٧٨
- كوميديا أوديب (أنت اللى قتلت الوحش)
- البوفيه
- بير القمح
القاهرة : دار الثقافة الجديدة . ١٩٧٦
- مدرسة المشاغبين
القاهرة : مكتبة مدبولى . ١٩٧٩
- المتفائل آفاق . ١٩٧٩
- الملاحظ والمهندس
القاهرة : مجلة نادى السينما . ١٩٧٩

على سلطان
- جزيرة الليل الأحمر
بيروت : دار المسيرة . ١٩٧٨ .
ودوأورى
بيروت : دار المسيرة للصحافة
والطباعة والنشر ، ١٩٧٩

على السويدى :
غارة ملحمة أكتوبر (مسرحية زجلية)
القاهرة المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية .
١٩٧٦

على عقله عرسان :
- السجين ٩٥
دمشق : اتحاد الكتاب العرب . ١٩٧٤
- الاقنعة
دمشق اتحاد الكتاب العرب . ١٩٧٩

عمر بن سالم
يوم الثلاث
دمشق إتحاد الكتاب العرب . ١٩٧٩

عمر الحمبدى
الرمح
بيروت مؤسسة الرسالة . ١٩٧٩

فاجعة ماير لينغ (مسرحية شعرية)
عدنان مردم
بيروت . عويدات ١٩٧٥

فؤاد حجازى وآخرون
الناس اللى مامعهاش - ومسرحيات أخرى
القاهرة جمعية رواد قصور وبيوت الثقافة بالدقهلية

فتحى رضوان
- مومس تؤلف كتابا
القاهرة دار المعارف . ١٩٧١
- الخائنون
القاهرة دار الهلال . ١٩٧٢
- ناظر وقف
القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٧٣

فتوح نشاطى
مصر الخالدة (اقتباس حر)
القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٧٥

فاروق خورشيد
أيوب
القاهرة ١٩٧٠

فوزى فهمى أحمد
- الفارس والأسيرة
القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٧٧
- عودة الغائب
القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٧٧

كامل حمادة :
الزعيمة تعيش حياتى - مسرحية ومجموعة قصص -
القاهرة : المطبعة القانونية . ١٩٧١

كامل الكفراوى
- عروس النيل
القاهرة : دار آتون . ١٩٧٧
- المحنة ومسرحيات اخرى
القاهرة دار اتون للنشر . ١٩٧٧

كمال إسماعيل :
ثقب فى حائط المبكى - مسرحية شعرية
القاهرة : مطبعة المعرفة . ١٩٧١

مارى مسعود
تمثيليات عصرية
القاهرة : دار التاليف والنشر للكنيسة الأسقفية . ١٩٧٢

ماهر عريان :
على أبواب الفردوس
القاهرة : ١٩٧٦

مجدى إدوار :
ساعة الحظ ماتتعوضش
القاهرة : مطبعة دياب . ١٩٧٦

مجدى فرج :
لعبة السقوط
القاهرة : المجلس الاعلى للفنون والاداب . ١٩٧٨

محجوب عمر :
السبع فى السرك
القاهرة : العربى للنشر والتوزيع . ١٩٨٠

محفوظ عبد الرحمن :
ـ حفلة على الخازوق
ـ عريس لبنت السلطان
. القاهرة : روز اليوسف . ١٩٧٨

محمد إبراهيم أبو سنة :
حمزة العرب
القاهرة . الهيئة المصرية . ١٩٧١

محمد أبو العلا السلاموني
الخالق
القاهرة : المجلس الاعلى لرعاية الفنون والاداب والعلوم الاجتماعية .
١٩٧١

محمد أحمد أبو غربية :
مشاعل ودماء
القاهرة : ١٩٧٤

محمد جبريل :
الطبول الخرساء فى الاودية الزرقاء
القاهرة : ١٩٧٢

محمد الشرف :
ـ الغائب يعود
القاهرة : مطبعة العلم . ؟ ١٩٧
ـ الانتظار لن يطول
القاهرة : مطبعة العلم . ؟ ١٩٧

محمود دياب :
ـ ليالى الحصاد
القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتاليف والنشر . ١٩٧٠
ـ باب الفتوح ، رجل طيب فى ثلاث حكايات
القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب (مسرحيات مختارة) ١٩٧٤
ـ رسول من قرية تميرة للاستفهام عن مسألة الحرب والسلام
القاهرة : دار الثقافة الحديثة . ١٩٧٥
ـ ارض لاتنبت الزهور
القاهرة : مجلة نادى المسرح . ١٩٧٩

محمود عالى حسنى :
ـ معزوزة
القاهرة : المطبعة العالمية . ١٩٧٨

ـ مسرحيات مصرية من فصل واحد :
إشراف حمدى السكوت تقدم دافيد وودمان
قسم النشر بالجامعة الأمريكية ١٩٧٣

محمود فوزى الوكيل :
ـ الفياسكه تخلع ثوبها
القاهرة : دار وهدان للطباعة والنشر . ١٩٧٢
ـ مسرحية الرجل وقصص اخرى
القاهرة : مطبعة دار نشر الثقافة . ١٩٧٢
ـ مسرحية قبضة السيف وقصص اخرى
القاهرة : دار وهدان للطباعة . ١٩٧٢

مصطفى بركات :
بعد النهاية ـ ظلال السحاب (مسرحيتان)
القاهرة : الهيئة المصرية . ١٩٧٣

محى الدين حميد :
السؤال ... او حكاية الطبيب صفوان بن لبيب وما جرى له من العجيب والغريب :
بغداد : الجمهورية العراقية ـ وزارة الاعلام . ١٩٧٦

مصطفى الحلاج :
الدراويش يبحثون عن الحقيقة ـ طبعة ثانية
بيروت : دار الفارابى . ١٩٧٩

مصطفى الفارسى والتيجانى زليلة :
الأخيار (اسطورة فى ثلاث عشرة لوحة)
تونس : الدار التونسية للنشر ، ١٩٧٣

مصطفى كامل :
فتح الأندلس (النص الكامل للمسرحية الوحيدة التى كتبها الزعيم مصطفى كامل)
تحقيق وتعليق خيرى شلبى
الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٧٣

مصطفى محمود :
ـ الشيطان يسكن فى بيتنا
القاهرة : دار النهضة العربية . ١٩٧٣
ـ غوما
القاهرة : الناشرون العرب . ١٩٧٢
الاسكندر الاكبر
بيروت : دار النهضة العربية . د ت

معين بسيسو :
ـ ثورة الزنج
القاهرة : الهيئة المصرية للتاليف والنشر . ١٩٧٠
ـ شمشون ودليلة ـ مسرحية شعرية
ـ القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتاليف والنشر . ١٩٧١

ممدوح عدوان :
محاكمة الرجل الذى لم يحارب
بغداد : وزارة الإعلام . ١٩٧٢ .
نشرت مع : كيف تركت السيف ؟ عن دار ابن رشد - بيروت ١٩٨٠

منى قطان :
قلوب مدهونة ازرق
القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٧٥

ميخائيل رومان :
ليلة مصرع جيفارا العظيم
القاهرة : ١٩٧٢ (عرضت ٦٨ - ١٩٦٩)

الميدانى بن صالح :
زلزال فى تل ابيب - مسرحية شعرية
تونس : الدار التونسية . د . ت .

نجيب الريحانى - بديع خيرى :
ريا وسكينة
القاهرة : دار العلم للطباعة . ١٩٧٣

نجيب سرور :
قولوا لعين الشمس
القاهرة : مكتبة مدبولى . ؟ ١٩٧

نجيب محفوظ :
الشيطان يعظ (مسرحيتان ورواية قصيرة)
القاهرة : مكتبة مصر . ١٩٧٩

نسيم مجلى :
القضية
القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٧٨

نصرى الجوزى :
خمسة فصول مسرحية - حفلة عشاء - أمة تطلب الحياة
- على الباغى تدور الدوائر
- باسم الحداد وهارون الرشيد
- معجون الحب
دمشق : مكتبة اطلس . ١٩٧٤

نعمان عاشور :
- سر الكون
القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتاليف والنشر . ١٩٧٠
- لعبة الزمن
القاهرة : المركز العربى للبحث والنشر . ١٩٨٠
- الجيل الطالع
القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٧٢
- برج المدابغ
القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٧٥
- رفاعة الطهطاوى (بشير التقدم)
القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٧٤
- مسرح نعمان عاشور ويضم مسرحيات المغناطيس
- الناس اللى تحت - الناس اللى فوق - سيما أو نطة - جنس الحريم
القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٧٤ .

هارون هاشم رشيد
السؤال -
القاهرة : روز اليوسف . ١٩٧٣

هلال ناجى :
نهاية رئيس
بغداد : مطبعة المعارف . ١٩٧٠

وليد إخلاصى :
الصراط
دمشق اتحاد الكتاب العرب . ١٩٧٦

يسرى الجندى :
رابعة العدوية
القاهرة : مجلة نادى المسرح . ١٩٨٠

يوسف إدريس :
نحو مسرح عربى : النصوص الكاملة لمسرحيات .
- الفرافير
- المهزلة الارضية
- المخططين
- الجنس الثالث
- جمهورية فرحات
- ملك القطن
- اللحظة الحرجة
- بيروت : الوطن العربى . ١٩٧٤

كتب وردت للمجلة

لامية العرب
للشنفرى
د. عبد الحليم حفنى
مكتبة الآداب ومطبعتها.

أوضح المسالك
إلى ألفية ابن مالك
ومعه كتاب
تأليف: عبد متعال الصعيدى
مكتبة الآداب ومطبعتها.

نشيد الأنشاد
توفيق الحكيم
مكتبة الآداب ومطبعتها.

ملامح داخلية
توفيق الحكيم
مكتبة الآداب ومطبعتها

كتاب «شعراء النصرانية»
جمعه ووقف على تصحيح طبعه الاولى
الأب لويس شيخو.. طبعته الاولى
مكتبة الآداب ومطبعتها.

نبض الفكر
قراءات فى الفن والأدب
صلاح عبد الصبور
تقديم د. عز الدين إسماعيل
الناشر: دار المريخ بالرياض
التوزيع ج. م. ع المكتبة الأكاديمية

الباب الازرق
فؤاد قنديل
المطبعة الفنية ١٩٨٢

المذاهب الوجودية من كيركجورد إلى جان بول سارتر
تأليف: ريجيس جوليفيه
ترجمة: فؤاد كامل
مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٨٢




مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی



Everyday life. She reviews two of his plays: **La Demande d'Emploi** and **Theâtre de Chambre** drawing the conclusion that through the «**Theatre of Everyday Life**» represents an important phenemenon, our evaluation of it has to wait, possibly for a long time.

We have so for dealt briefly with the most important theatrical trends in world drama which, we may note, are known to Egypt, and which have been accepted or rejected with caution in view of the restrictions of the Egyptian cultural life. Drama in Morocco which is our next item may provide interesting data about drama outside Egypt.

The contemporary Moroccan scene has witnessed a number of competent playwrights, in prose or in verse, who reflect some of these art-forms, specially the **Theatre of the Absurd** as practised by **Taymud**, the documentary theatre as practised by **Bū^c alu**, and the political theatre as practised by **Barashīd**. These Moroccan dramatists have evolved theatrical forms derived from the native folklore.

The final major section begins with a study by the Moroccan writer **Abd al-Raḥmān ben Zīdān** entitled «**The Literature of War in Morocco**», in which he presents a historical review of the cumulative sense of social and national consciousness in the post-colonial period in Morocco. He traces the class struggle which came to a standstill throughout the military struggle against the French colonialists. Through analysing a number of important plays, such as **^c Awdit al-'Awbāsh (The Return of the Villians)** by Moḥamed Ibrāhīm Bu^c alu, **Wādī al-Makhazin (The Valley of the Storehouses)** by Hassan Moḥamed al-Tarbiq, **Nar Taht al-Galīd (Fire under the Ice)** by Ahmed Bin Memenon, and **Ma^c rakit al-Muluk al-Thalatha (The battle of the Three Kings)** by al-Tayyib Sadiqb Sadiqi. **Abd al-Rhamān Zīdān** defines three distinct periods in the history of the Moroccan theatre. The first period is that of total alignment with the tradition, the second represents the total independence of the Morrocan theatre, and the third is characterized by an endeavour to find native roots for this theatre.

The writer finds that the development of the Moroccan Theatre had been divided between a dialectic and a non-dialectic interpretation of history up to the June 1967 defeat, which was an important turning point towards the adoption of a dialectic interpretation of social reality. The writer also observes that the Morrocan theatre has accomplished important achievements, qualitatively and quantitatively. It has managed to relate itself to social reality, as it deals with the questions of liberation, unity, social justice as manifested in the work of **Abd al-Karīm Barashıd.**

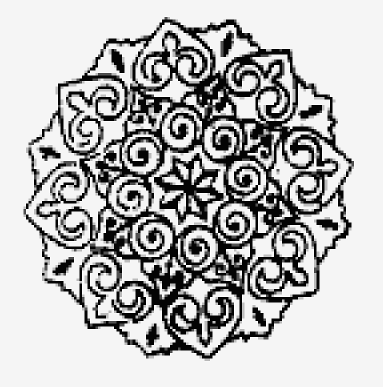
From a review of the Moroccan theatre we return to the Egyptian theatre once again. This time, however, **Amir Salama** deals with the **Egyptian Regional Theatre** which has become an important phenemenon. This theatre, according to the writer, differs from the state and privately-owned theatres, in being a theatre of amateurs, which travels to the spectators and offers performances that neither the state nor the privately-owned theatre could offer. Thus it aspires to present serious performances, which contribute to the creation of a genuine Egyptian theatre.

Despite the fact that this **Regional Theatre** has succeeded in presenting a few successful performances, such as that of **Ali Zebaq** or **al-Malik huwwa al-Malik (The King is the King)** many of its performances are divided between folkloric traditions and the techniques of modern theatre, as in the performance of **Layālī al-Ḥaṣād (The Harvest Nights).**

After a review of the practical problems of the **Regional Theatre**, the writer concludes that such an amateur theatre should combine experimentation and simplicity in handling everyday problems and the real issues which are of interest to the majority of the people.

Finally, we end with a study by **'Ibrāhīm Sa^c āfīn** entitled **The Origin of Drama in Palestine** . This a lengthy study of the historical origin of drama in Palestine, which is especially relevant, as drama historians have directed all their attention to the rise of drama in Egypt, Lebanon, and Syria and neelected Palestine completely. The writer points out two main sources, from which Palestinian playwrights have drawn copiously, namely Arab nationalist history and the present circumstances. These plays highlight the playwrights' awareness of the danger to the nation, internal or external, specially the moves of Zionism and Colonialism.

The writer, however, concedes that these plays are technically faulty in terms of plot, conflict, and characterization because of the inability of these playwrights to master the resources of drama and because of their emphasis in their plays on morality in a rather balatant and crude manner.



Translated & Edited
by
Mahmoud Ayyad
Fakhry Kostandi

THIS ISSUE ABSTRACT

The writer presents a careful analysis of two dramatic texts representing this trend: these are **Home** and **No Man's Land** by **David Storey** From this interesting textual analysis, the playwright's art is revealed, and the most important aspects of this theatrical trend fully emerge, namely the non-existence of events, dependence on emetions, and the existence of conflict between the conscious mind and the subconscious.

Samīr Sarḥān takes us to the United Staes in his study entitled **«Contemporary rends in the American Theatre»**. He begins with a discussion of the nature of the theatre in the States, pointing out that it is not restrictrd to dramatic texts, but goes beyond it to the total theatrical performance. The writer classifies the American theatre into the following:

The **Commercial Theatre** on Broadway which is a theatre for entertainment and spectacle, frequented by a bourgeois audience.

The **Serious Theatre** off Broadway which is a serious theatre for the presentation of serious dramatic texts by such playwrights as **Arthur Miller**, **Tennessee Williams**, **Eugene O'neill**, and **Edward Albee.**.

The **Serious Theatre off Broadway, which was initiated in the 'sixties by young people revolting against the American administration and the American way of life.**

The Experiméntal Theatre which is a theatre experimenting with new forms and techniques in playwriting direction and performance.

The **Regional Theatre** which is the theatre spread all over the United States.

The **Theatre Workshops** which are workshops for the creation of new theatrical arts.

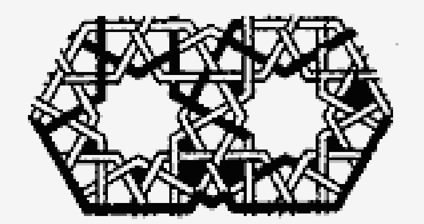
The writer stresses the experimental tendencies in this theatre, specifically those of the director **Grotowski** who presented new ideas in play-directing and stage performance which came to be known as the **Poor Theatre**. Worthy of mention also are **Peter Schumann's** efforts towards creating new theatre workshops based on the elimination of the written text.

In the next study, **Aḥmed Zakī**, the theatre director continues the previous exploration of the American theatre, with a study of the **Living Theatre**. In his study, he deals with the American Living Theatre Troupe, which has left its print on the contemporary **Avant Garde** theatre. Members of this troupe are pacifists,anarchists who seek the abolition of capitalism, the state, the currency system and, who reject all forms of authority. They also stress the importance of individual liberty, the individual's right to rebel in his own way. They reject the party system, without directing their colleagues to the adoption of ideas contrary to their own inclinations.

On the artistic level, this theatre has adopted the techniques of the **Theatre of Cruelty**, the tradition of Eastern Sufism, Yoga, the concepts of historical psychology. In this theatre, the movement of the actors' bodies are stylized, sounds and sometimes silences and ritual signs replace words. In addition, the barriers between what is enacted on the stage and what happens in life are pulled down. For this reason reason, the troupe's performances were more of a show business than a dramatic representation of literary texts.

From the U. S. A. We return once more to France, where **Samyya As'ad** tells us about the most recent art-forms of the contemporary French theatre,- the theatre of everyday life.

This theatre, according to the writer, tries to bring to life on the stage the details of everyday life, which have for so long been excluded from dramatic representation under the pretext of their insignificance. Such a theatre does away with the historical tableaux of critical realism in the **Brechtian** fashion. It also takes up a position opposed to that of the **Theatre of the Absurd** inasmuch as it upholds the metaphysics of nothingness. It is a theatre concerned primarily with mirroring simple life, which is being hemmed in by ideological systems that render life unamenable to change. As such this theatre differs from that of **Brecht.** The writer then discusses the theoretical propositions of **Michel Vinaver** who is considered as one of the most important writers of the **Theatre of**



make-up of characters, and offers in compensation mythical characters, of metaphysical dimensions, representing the unchangeable essence of humanity.

In **Artaud's** theatre there is an abundance of mythical rites, incest, hysteria and madness. In regard to play directing, **Artaud** was fully interested in the romanticism of the place and in its symbolic value. He tried to body forth this interest by building symbolic stage sets, evoking a mythical presence and an illusion of the atmosphere of rituals, while restricting himself to the use of historical costumes for the distancing of the experience.

Within the framework of modern dramatic trends in the French theatre in the second half of the twentieth century, the Absurd is perhaps the most prominent. There is no doubt that this trend has been fully represented by a number of playwrights in more than one Arab country.

Gozine Gawdat ʾOsmān tries in her study to analyse the plays of a number of Absurdist playwrights who emerged in the 'fifties of this century in France, and who were bound together by a common vision of man's dilemma: his love of luxury, hatred, selfishness, suffering, destructive wars, and distorted ideologies. At the same time, the writer highlights the Absurdist playwright's endeavour to destroy conventional dramatic form. There is no plot, or action or conflict in this theatre. There are only characters engaged in trivial talk, without establishing any real communion, unable to act, capable only of waiting interminably for an unknown destiny.

In the writer's view, such a theatre is not negative in its impact. It is a school for the spectator, wherein he is trained to face himself, face the world around him, reject intellectual and emotional stagnation, and also any attempt to falsify reality. This theatre might have issued in man's recovery of some fragments of his lost humanity and of some hope for a true and fruitful life.

We leave France for England, and we dwell in England in nearly the same decade. **Naguib Fāyeq Andrāwas** tells us about the theatre of Anger, initiated by Osborne's **Look Back in Anger**, first performed in 1950. Critics praised this play for a long time as an angry revolutionary play seeking to unveil the reality of British society. Critics also thought that this play introduced a playwright who has great promise and who may give so much to the British Theatre. But time has passed, and the tide of anger has receded, and it is now realized that **Osborne** has not measured up to the critics' expectations.

Here the researcher poses the following question: Is **Look Back in Anger** a revolutionary play in the true sense of the word? In reply, he says that if the main function of literature is to reveal social reality, then such a play attempts to spread despair and frustration. In addition, **Osborne** has not attempted to establish the identity of his revolutionary characters through contrast with non-revolutionary characters — characters which do not claim to be revolutionary or claim any hostility towards established social institutions, types working silently for the continuity and preservation of life.

Osborne has failed to convince us of the revolutionary nature of his protagonist. On the contrary, this protagonist seems to be a conservative and a reactionary. His relationship with the heroine is no more than a sexual attraction and an expression of a desire to dominate and enslave her, after marrying her against her family's wishes. This marriage is, in fact, one of the means of social climbing.

From the **Theatre of Anger** we turn to a study of the **«Psychological Theatre»** by **Mohamed ᶜEnānī**.

The writer of this study reminds us that though, after **Bergson's** theories of memory, the emphasis on psycho-analysis in literature has assumed added importance, as manifested in **Joyce's** and **Virginia Woolf's** fiction, **Eliot's** and **Pound's** poetry, in drama it did not materialize until the 'sixties. The **Epic** and the **Absurdist Theatre** prevailed in the post-war period, because of the persistence of social and political problems. It was only recently that interest in psycho-analysis in drama came into prominence — in the 'sixties, to be precise.

THIS ISSUE ABSTRACT

Like the controversy over dramatist and director, the controversy over the elimination of the conventional theatre art-form and the evolving of a new theatre art-form from the local folkloric elements peculiar to the environment has not as yet been settled.

With the conclusion of this section, the controversy over the historical and artistic issues is at an end.

The third section deals with the most important trends and schools in modern world drama and their impact on our theatre.

This section starts with a lengthy study of the **«Brechtian Mask»** by **'Ahmed Itmān**. This is basically a study of **Bertolt Brecht's Epic Theatre** in regard to its origin in classical drama and its ramifications in modern drama.

There is a lot of controversy concerning the nature of **Brecht's** theatre which is terribly confusing, and which is, indeed, responsible for widening the gap between his drama and the dramatic criticism that centres around it.

The writer deals with the concept of elimination of illusion,which represents a major element in the Brechtian theory of drama. He traces its rise in the Greek theatre and its extension into the present day. Next he deals with the concept of alienation which forms part of **Brecht's Epic Theatre**. The writer traces the origin of this concept to **Hegel** and **Marx**, to the Russian fromalists, and to the theatrical style of the Chinese theatre. This, in no way, detracts from the quality of **Brecht's** contribution. **Brecht** uses alienation, according to the writer, with the purpose of urging the spectator to re-evaluate everything critically, including axioms and basic presuppositions. Actors are trained in the use of this alienating technique by speaking in the third person, rather than the second person, and narrating events in the past tense rather than the present, and reading their lines while carefully observing the accompanying directions. Hence, the role of the narrator in the Brechtian theatre is intended to enact alienation.

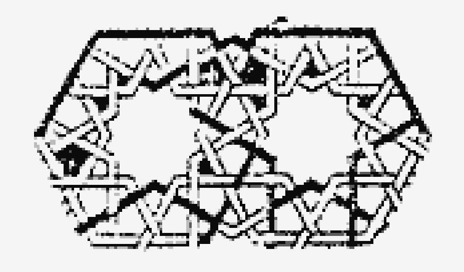
The writer observes that **Brecht's** theatre is well known among Egyptian cultivated audiences through stage performances and through translations and that a large number of Arabic dramatic texts have been strongly influenced, whether partly or wholly, by his dramatic theory. The concept of alienation is one of those concepts propounded by **Brecht's** theatre and made manifest in some of our plays.

The impact of **Brecht's** theatre on **Sa^cad 'Allah Wanūs**, one of the most competent Arab playwrights, forms the substance of the next article **«Manifestations of Alienation»** by **Mohamed Badawi**.

Wanus, according to Badawi, was able through his use of elements from folk tradition and national history and through his knowledge of **Brecht** to create a political theatre, where the theatrical performance becomes an artistic, political and intellectual forum.

From the writer's analysis of **Wanus's** most well-known plays, the conclusion is drawn that the theatrical text in its entirety presents a world of firm lines and fast colours, which centers around authority. This has determined the playwright to reduce the cemplex structure of actuality to a simplified representation.

From the theatre of alienation, or the epic theatre in general we turn with **Hafiza Mohamed Abd al-Mon^cim** to the theatre of **Antonin Artaud**, whose name is closely linked with the **Theatre of Cruelty**, or the theatre of anxiety, anarchy and revolt against a world proceeding towards self-destruction. **Artaud** was not only a playwright, but also an actor, director and dramatic theoretician who tried to establish a metaphysical theatre which does not address the mind alone, but aspires to conquer the emotions through its exaggerated effects, its ability to absolve itself from conventions, to surrender to frenzied ravings, etc. **Artaud** tried to take the theatre back to its source in primeval modes of existence. In his rejection of human freedom, he demonstrates the relativity of our concepts of good and evil. Thus, he rejects the psychological



Noᶜmān ᶜAshūr stresses the importance of the participation of the director in the author's creative vision. He, however, objects to calling the director «the master of the theatrical performance». He presents an overall picture of the Egyptian theatre, reviewing its early beginnings in translations and arabizations of drama texts, the initiation of playwriting at the hands of **ᶜAbd'Allah al-Nadīm**, and the interruption of this serious dramatic endeavour because of the British occupaion of Egypt. Then he discusses the rise of musicals and farces during the British occupation, with the sole purpose of entertainment. He notes that the Egyptian theatre did not come to know the specialized director until the emergence of the **George Abyyaḍ** Troupe. The writer pursues the line of the efflorescence of the theatrical movement following the 1919 revolution through the establishment of the Institute of Theatrical Arts and its impact on the theatrical movement during the following decades up to the fifties and sixties when a band of professional young dramatists appeared on the scene.

Finally, the writer presents his own private experience as one of the playwrights of this period, and deals with the special problems he faced with the directors he has worked with. He concludes by claiming that his most successful theatrical performances are those in which the director restricted himself to the text and the rendering of the playwright's vision.

The controversy concerning the question of the dramatic text and direction, which has been raging in these two studies, is once again pursued in this issue's symposium.

The next study highlights a new phase of the Egyptian theatre, during the sixties, which witnessed an innundation of theatrical productions. This active theatrical movement invigorated the idea of the quest for a theatrical identity which is independent of the conventional forms of the western theatre. **'Ibrāhīm Ḥamāda** tells us in his study entitled **«Tawfiq al-Ḥakīm and the Quest for a Theatrical Form»** that this quest was initiated by two major playrights. **Yousef Idris** in his well known articles in **«al-Kātib»** and **Tawfiq al-Ḥakīm** in his book **Our Theatrical Form.** This study is a review of **al-Ḥakīm's** theory and ideas and an examination of his thoughts and concepts as expounded in his book.

Al-Ḥakīm presents his concept of an Arabic theatrical mould which must fulfil the following conditions:

It should be a suitable vehicle for the realization of all theatrical forms in use all the world over, be they dramatic texts or dramatic representations. It should originate from the tradition of folklore and it should use its tools.

Thus, **al-Ḥakīm** deals with three elements of this tradition **(al-Turāth)** and these are: **al-Ḥakawātī** (the popular narrator) **al-Rāwī** and **al-Ḥākī** (the narrator and the story teller respectively); **al-Moqalidatī**: (the impersonator) **al-Moqalid** and **al-Moqalidda** (the male and the female impersonator respectively) and **al-Madaḥ** (the eulogist). **Al-Ḥakawātī's** role is that of the traditional narrator. He makes his entry to announce the title of the play and the name of the playwright. Then he assumes the role of the narrator if the text permits it. In some cases, he announces the time and the place of the action, or explains a mysterious thing, or gives us an indication of the future course of the action. As for **al-Moqalidatī** (the impersonator), he provides improvised impersonations of individuals representing different social classes, relying mainly on his voice, gestures and facial expressions. For **al-Ḥakīm** he stands for the most important constituent in this suggested theatrical mould. If there is an impersonator of male characters, there also has to be an impersonator of female characters. As for the eulogist he is defined as one who moves from one village to another in the harvest season, singing religious songs. According to **al-Ḥakīm** he has but a secondary role.

Finally, the writer reviews **al-Ḥakīm's** practical applications of his theory to a few world drama classics. He concludes, however, that **al-Ḥakīm's** theory seems to be all but impossible, and that he has merely been staging a return to an early period of the Greek theatre, where one actor impersonated all the characters in the play.

THIS ISSUE ABSTRACT

Al-Hakim's treatment of myth is the topic that **Fouad Dawara** chooses to deal with in the third study in this issue -- namely the resurrection of Isis by **al-Hakim.** He traces a number of elements in **al-Hakim's Isis** to their source in the original myth and in the different renderings of it. Because such a play is a rewriting of the original myth, the writer argues, it bears the vision of the playwright or his perspective. The researcher then tries to specify the playwright's contribution. One of the notable conclusions of the researcher is that **al-Hakim** in trying to clear the myth of the atmosphere of superstition which exploits the common people's ungrounded belief in the presence of miracles, manipulates the conflict between two behavioural patterns, one is related to befogged thinking, the politician's handy weapon, and the other to the faculty of reason as an infallible guide. This provides the basis of the conflict between means and ends.

The writer goes on to say that, when **al-Ḥakim** presents Set and his supporters as the victors in the contest with Isis and Ḥōrus, **al-Ḥakim** makes it clear that it is by means of trickery and bribery that the former triumph. The writer also points out that **al-Ḥakim** uses one of the characters of the play, that of **al-katib** as his mouthpiece to demonstrate that the triumph of evil is short-lived and that good has to triumph in its own right and because of its own power, and in conformity with the principles of Isis.

Thus the ancient Egyptian myth comes to life once again in Modern Egyptian drama. With this *resumé*, we conclude the first section in this issue. The second section begins by a study by the director **Sa^cad Arḍash** entitled **The Theatrical Performance: the Dramatic Text and the Director.** This is the first of three studies in this section and it is particularly associated with the theatrical form.

In this study the writer points out that despite the fact that theatre is an art-from which depends primarily on the text, just like any other form of literature: fiction and poetry, it differs greatly from these purely literary art-forms, in the sense that a dramatic text comes alive on the stage only as a result of the co-operative activities of a number of artists, foremost among whom are the actors and the director. Therefore, the written text is a genre of creative writing which differs vastly from «the theatrical performance», just as lifeless scripts differ from real life that throbs with vitality and exitement. From this perspective the director's work is to be considered creative and modern theatre cannot do without the directors' efforts. Because of this essential difference between the written text and the theatrical performance, it has become quite legitemate to talk about the freedom of the director in interpreting the playwright's text. Such freedom, however, is restricted as it is based on a number of specific criteria in such a way that the director's interpretation must not go beyond the text's ultimate objective. **Jacques Copeau,** the eminent French director, has summed up these criteria as quoted by the writer in the following:

> The director does not create new ideas, he only rediscovers them.

The director translates the playwright's vision into action. The director has to read the text intelligently and take in all implied gestures.

The writer then stresses the importance of finding a minimal level of understanding and agreement between the playwright and the director concerning the thought-content of the play and its method of presentation. Finally the writer presents a number of significant anecdotes of his own experience as theatre director.

The previous study presents one of the points of view about an old but self-renewing issue put forward by a professional academic in the field of directing. What then is the playwright's view of the same issue?

No^cman Ashur, the eminent playwright provides the answer in his article entitled **The Maker of the Dramatic Text and the Director of the Theatrical Performance.** This time, the issue is broached from the playwright's point of view, a point of view formulated on the basis of his experience.

THIS ISSUE
ABSTRACT

It is only natural that this special issue about drama should start with the beginning of drama in ancient Greece. This, however, is presented as a long-standing misrepresentation of facts.

The first study in this issue by **Hayam Abu Hussein** stresses this point and calls for a revision of facts especially after a number of European scholars have found documents and texts demonstrating that the first theatre in antiquity is the theatre known to Ancient Egypt.

The ancient Egyptian theatre is closely associated with the myth of Isis, Osiris and Horus which is one of the oldest religious myths known to Ancient Egypt. This theatre of Ancient Egypt is closely associated with the temple and the priests. At the time, the temple besides its religious function was an academy for scholarly research, a repository for secrets, and only on special occasions used throughout time as a theatre for enacting representations of the Isis myth.

This study deals with a number of dramatic versions of this myth, which reveal its rich dramatic potential as is evident in the ancient texts that have been found. The interpretation, analysis and elucidation of the purport of these versions pivot around two major themes: the first is of a political nature and the second is closely associated with the teachings of Osiris and the moral values he advocated.

Such was the Egyptian theatre in antiquity, but like many other aspects of Ancient Egyptian civilization it mysteriously disappeared. The spirit of this theatre, however, lay dormant for a long stretch of time until it re-emerged in the Middle Ages, in what came to be known as the theatre of **The Shadow Play**. Hence comes the rationale for the second study presented in this issue, by **Medhat al-Gayar** and entitled **The Theatre of the Middle Ages under Islam.** Al-Gayar starts off from an idea based on two major premises: first, the search for a theatre art-form in the tradition **(al-Turath)** must stem from the text and not from the theatre milieu alone; the second is that the political, religious, social and intellectual climate in a given historical period as such makes it possible for a given literary genre to emerge and that every society has its own specific set of circumstances which distinguish this type of literary genre from its counterpart in another society.

In the present study the writer finds that he has to deal with dramatic texts from the reportory of the tradition **(al-Turath)** partly represented by **«al-Taazi»** (lamentations) and partly represented by **«Babat»** (scenes) from shadow plays. In order to delimit his area of study, the writer restricts himself to such **«Babat»** (scenes) as have so far been handed down to us. He launches himself on an in-depth study of **Ibn Danial al-Muṣili's** three best known **Babat.** He points out that they portray the distinguishing qualities of their age and that they did deeply influence the later makers of shadow plays. The writer, however, presents a comprehensive study of the aesthetic structure of **Babat Ibn Danial (Scenes from Ibn Danīal)** coupled with an analysis of their form and content (themes). He also presents a linguistic analysis of their style, relating all this to a social vision, which places such imaginative writing in the context of a higher level structure in accordance with the concepts of generative structuralism.

Turning once more to the Ancient Egyptian myth and the drama that derives from it, we note that after a long absence, it has made an appropriate re-entry.

Tawfiq al-Ḥakim has been for a long time fond of the character of Isis, so much so that in his play **Scheherezade** he likens Scheherezade to Isis. Moreover, when he looks for an expression that portrays the beauty and purity of his protagonist Saniyya, in his novel ᶜAwdat al-Roh **(The Return of the Soul)** he finds nothing better than to liken her to Isis. Finally, his infatuation with this character is crowned in his play that bears this name.



مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

Printed By:
General Egyptian Book Organization Press

FUṢŪL

Journal of Literary Criticism

Issued By

General Egyptian Book Organization

DRAMA
TRENDS AND ISSUES

vol. II

no. 3

April - May - June - 1982.